Das Wissen der Gegenwart.

Einzeldarstellungen aus dem Gesammtgebiete der Wissenschaft, in anziehender, gemeinverständlicher Form, von hervorragenden Fachgelehrten Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz.

Jeder … Die Bände erscheinen … — Schönes Papier u. … aller Bände gleichmäßi… d-Einband.

Jeder B… gebunden



Bd. 1. **Gind…** …21: Der böhm-
Au… …ortr. in Holzst-
Bd. 2. **Klei…** …olzstich.
26…
Bd. 3. **Gind…** … II. 1622 bis
16… … Tode Gustav
Ad… …olzstich.
Bd. 4. **Tasc…** …haben.
30…
Bd. 5. **Gind…** … III. 1633 bis
16… …m westfälischen
Fr… …tich.
Bd. 6. **Jung…** …ustralkontinent
un… …Text gedruckten
Ab…
Bd. 7. **Tasc…**
26…
Bd. 8. **Jung…** …: Kolonien des
Au… …iten. Mit 19
Bo… …Holzstich.
Bd. 9. **Klaa…**
81…
Bd. 10. **Beck…** … Abbildungen.
Bd. 11. **Jung…** …nesien (II. T.).
II. … …edr. Abbildgn.
Bd. 12. **Gerl…**
81…

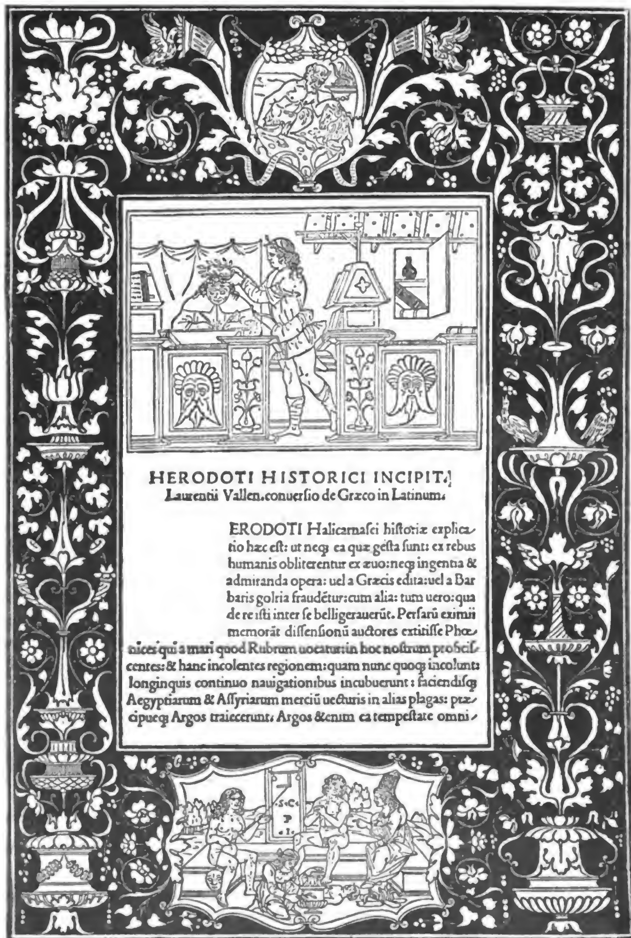
Bd. 13. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien. IV. Abtlg.: I. Polynesien (II. Teil). II. Neuseeland. III. Mikronesien.
268 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 35 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 14. **Hartmann, Prof. Dr. R.,** I. Abyssinien und die übrigen Geb. d. Ostküste Afrikas.
304 S. Mit 18 Vollbildern u. 63 i. d. Text gedruckten Abbildungen.

Inhalt der erschienenen Bände:

Bd. 15. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit I.
198 Seiten. Mit 9 Vollbildern und 70 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 16. **Peters, Prof. Dr. C. F. W.,** Die Fixsterne. 170 Seiten. Mit 69 Abbildungen.
Bd. 17. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit II.
200 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 18. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunst und Kunstgeschichte I.
276 Seiten. Mit 38 Vollbildern und 120 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 19. **Willkomm, Dr. Moritz,** Die pyrenäische Halbinsel I.
250 Seiten. Mit 26 Vollbildern und 14 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 20. **Lehmann, Paul,** Die Erde und der Mond.
276 Seiten. Mit 6 Vollbildern und 59 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 21. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunst und Kunstgeschichte II.
248 Seiten. Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 22. **Ochsenius, C.,** Chile, Land und Leute. 254 Seiten. Mit 28 Vollbildern, 59 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.
Bd. 23. **Meyer von Waldeck, Friedr.,** Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche. I.
282 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 51 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 24. **Hartmann, Prof. Dr. R.,** Die Nilländer.
216 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 65 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 25. **Wirth, Max,** Das Geld. 214 Seiten. Mit 103 in den Text gedr. Abbildungen.
Bd. 26. **Hopp, E. O.,** Geschichte der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. I. 224 Seiten. Mit 50 in den Text gedr. Abbildungen u. Karten.
Bd. 27. **Valentiner, Prof. Dr. W.,** Kometen und Meteore. 240 Seiten. Mit 62 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 28. **Waßmuth, Prof. A.,** Die Elektricität und ihre Anwendung. 196 Seiten. Mit 119 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 29. **Falkenstein, Dr. J.,** Afrikas Westküste. 242 Seiten. Mit 81 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 30. **Blümner und Schorn,** Geschichte des Kunstgewerbes. I. Das Kunstgewerbe im Altertum. 264 Seiten. Mit 138 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 31. **Willkomm, Dr. Moritz,** Die pyrinäische Halbinsel. II. 241 Seiten. Mit 11 Vollbildern und 27 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 32. **Blümner und Schorn,** Geschichte des Kunstgewerbes. II. Das Kunstgewerbe im Altertum. 240 Seiten. Mit 143 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 33. **Blümner und Schorn,** Geschichte des Kunstgewerbes. III. Die Textilkunst.
264 Seiten. Mit 132 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 34. **Fritsch, Dr. Gustav,** Südafrika bis zum Zambesi. I. 234 S. Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen und 1 Karte.
Bd. 35. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. I. 246 Seiten. Mit 57 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 36. u. 37. **Sellin, A. W.,** Das Kaiserreich Brasilien. 2 Abteilungen. 470 Seiten. Mit 23 Vollbildern, 66 in den Text gedruckten Abbildungen und 5 Karten.
Bd. 38. **Hansen, Dr. Adolf,** Die Ernährung der Pflanzen. 268 Seiten. Mit 74 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 39. **Hopp, E. O.,** Geschichte der Vereinigten Staaten. II. 216 Seiten. Mit 32 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 40. **Wurzbach, Dr. A. v.,** Geschichte der holländischen Malerei. 228 Seiten. Mit 71 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 41. **Taschenberg, Dr. Otto,** Bilder aus dem Tierleben. 236 Seiten. Mit 86 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 42. **Brosien, Dr. Herm.,** Karl der Große. 192 Seiten. Mit 23 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 43. **Willkomm, Dr. Moritz,** Die pyrenäische Halbinsel. III. 260 Seiten. Mit 45 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 44. u. 45. **Graber, Prof. Dr. V.,** Die äußeren mechanischen Werkzeuge der Tiere. In 2 Abteilungen. 464 Seiten. Mit 315 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 46. **Hopp, Ernst Otto,** Geschichte der Vereinigten Staaten von Nordamerika. III. (Schluß.) 266 Seiten. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 47. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. II. 212 Seiten. Mit 5 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 48. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. III. 234 Seiten. Mit 41 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 49. **Meyer von Waldek, Friedr.,** Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche. II.
236 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 31 in den Text gedruckten Abbildungen.
Bd. 50. **Fournier, Prof. Dr. Aug.,** Napoleon I. Eine Biographie. I. 253 Seiten. Mit einem Porträt.

Inhalt der erschienenen Bände:

Gebrüder Stiepel in Reichenberg



HERODOTI HISTORICI INCIPIT.
Laurentii Vallen. conuersio de Græco in Latinum.

ERODOTI Halicarnasci historiæ explicatio hæc est: ut neq; ea quæ gesta sunt: ex rebus humanis obliterentur ex æuo: neq; ingentia & admiranda opera: uel a Græcis edita: uel a Barbaris golria fraudētur: cum alia: tum uero: qua de re isti inter se belligerauerūt. Persarū eximii memorāt dissensionū auctores extitisse Phœnices qui a mari quod Rubrum uocatur: in hoc nostrum proficiscentes: & hanc incolentes regionem: quam nunc quoq; incolunt: longinquis continuo nauigationibus incubuerunt: faciendisq; Aegyptiarum & Assyriarum merciū uecturis in alias plagas: præcipueq; Argos traiecerunt. Argos &enim ea tempestate omni-

Titelblatt der Venezianischen Herodotausgabe von Joan und Gregorio de Gregoriis (1491).
(Verkleinert nach Yriarte.)

Das Wissen der Gegenwart

XXI. Band.

Kunst und Kunstgeschichte.

Eine Einführung
in das Studium der neueren Kunstgeschichte

von

Albin Schultz.

II. Abtheilung.
Malerei und vervielfältigende Künste.

Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig:
G. Freytag,

1890.

Wien und Prag:
F. Tempsky,
Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien.

(13232)

Inhaltsverzeichnis.

III. Die Malerei.

Unter Malerei verstehen wir die Kunst, welche auf einer Fläche Gegenstände der Natur in Farben wiederzugeben sich die Aufgabe stellt. Je nach der Art, wie sie dies zu erreichen sich bestrebt, unterscheiden wir Wandmalerei, Staffelei-, Glas-, Miniaturmalerei u. s. w. Den Gegenständen nach, welche sie darstellt, unterscheiden wir die religiöse von der Profanmalerei. Alle Zweige dieser Kunst beruhen aber auf der Kunst des Zeichnens.

Wenn ein Maler einen Stoff gefunden hat, den darzustellen er wünscht, oder wenn er, was jedenfalls noch besser ist, einen Auftrag auszuführen hat, so wird er erst, ehe er an die Arbeit geht, sich in seiner Phantasie die Sache zurechtlegen, überlegen, wie er am besten das gestellte Thema behandeln kann, so daß nicht nur dasselbe zum möglichst vollkommenen Ausdruck gelangt, sondern auch ihm die Gelegenheit geboten wird, die ihm eigentümliche künstlerische Begabung recht zur Geltung zu bringen. In der Phantasie hat er das dereinstige Gemälde vollendet vor Augen, ehe er daran geht, die erste Skizze zu entwerfen. Diese Fixierung seiner Ideen mag oft genug nicht dem im Geist geschauten Bilde völlig entsprechen; neue Gedanken werden lebendig, und so sind auch Änderungen erforderlich; die ganze Komposition wird aufgegeben und versucht, ob eine andere Auffassung und Anordnung vielleicht eher den Ansprüchen, die der Künstler an seine Arbeit selbst stellt, genügt. Gerade große Meister haben da mit erstaunlicher Ausdauer sich bemüht, bis sie endlich den

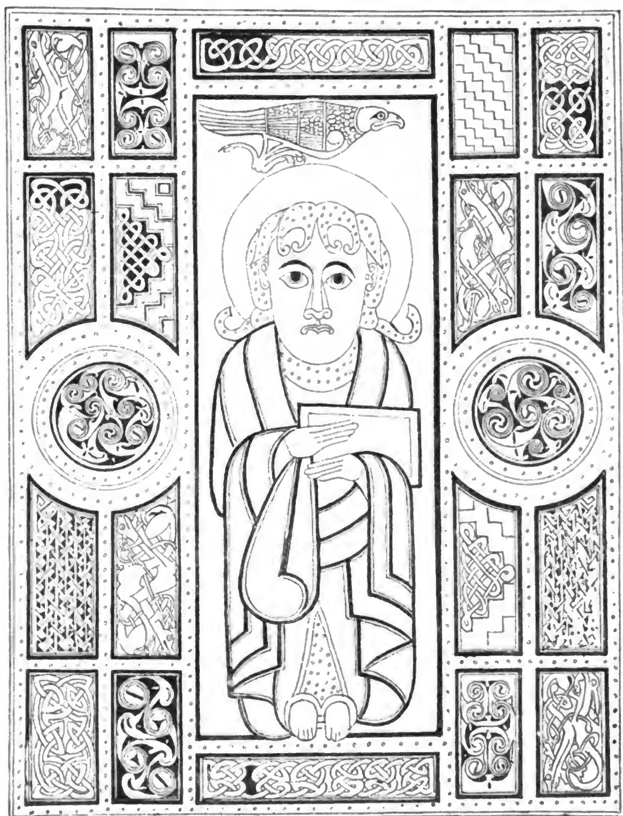
möglichst besten Ausdruck, der wenigstens annähernd dem Idealbilde, das ihnen vorschwebt, entsprach, fanden; an manchen Skizzen Raffaels läßt es sich verfolgen, wie allmählich immer reicher und schöner sich die Komposition zu ihrer vollen Herrlichkeit entwickelt. Und von all dieser Arbeit darf in dem fertigen Kunstwerke keine Spur mehr zu entdecken sein; je natürlicher, ungezwungener, der Eingebung eines glücklichen Moments zufolge das Ganze entstanden scheint, je mehr der Beschauer sich sagt, daß er es selbst natürlich so und nicht anders entworfen haben würde, je mehr die Bewunderung dem Werke allein gezollt wird, und man über dem Werke die Arbeit, die Mühe, die Verdienste des Künstlers gänzlich vergißt, um so mehr wird die Leistung den Stempel eines wahren, großen Kunstwerkes an sich tragen. Aber auch dann, wenn die Wahl unter den Skizzen getroffen und nun der Entwurf aufgezeichnet ist, wird er dem wirklich bedeutenden Künstler in der Regel nicht ganz genügen. Je geübter seine Hand, desto eher wird er befähigt sein, seine Komposition festzuhalten; je großartiger und bedeutender jedoch der Entwurf seinem Geiste vorschwebt, desto weniger wird das aufgezeichnete Bild dem in der Phantasie geschauten völlig entsprechen. Daher erklärt sich die große und ernste Arbeit, die ein echter Künstler an die Wiedergabe seiner Komposition setzt, die Unzufriedenheit, die gerade ein solcher an seiner Schöpfung empfindet; und mag Jedermann das aufgezeichnete Bild bewundern und preisen: er hat es noch viel schöner, viel vollkommener mit seinem geistigen Auge geschaut. Diese Unzufriedenheit schwindet in der Regel erst dann, wenn durch andere Arbeiten dieses Idealbild aus der Phantasie verdrängt worden ist; dann sehen wir oft Künstler erst die rechte Freude an ihrem Werke empfinden, die, so lange sie an ihm arbeiteten, nicht in ihnen wach werden wollte. Damit es ihm jedoch gelinge, das geistig Geschaute nun auch recht und gut darzustellen, muß er über die Mittel der Darstellung verfügen, und diese Mittel eignet er sich durch Benutzung von Anleitung und Unterricht an. Selbst ohne diese

Hülfe sich diese Fähigkeiten zu erwerben, wird auch den Begabtesten nicht möglich sein; die Kunstgeschichte lehrt uns, wie vieler tüchtiger Meister Arbeit erforderlich war, nach und nach, mit Mühe und Anstrengung diese dem Künstler unentbehrliche Kenntnis zu erwerben. Was er heute lernt, ist das Resultat einer durch so manche Jahrhunderte unverdrossen aufgewendeten Anstrengung vieler Künstlergenerationen.

Die erste und wichtigste Kenntnis ist die des Zeichnens, das heißt also die Geschicklichkeit, das Gesehene festzuhalten und exakt wiederzugeben. Die Zeichenkunst beruht nicht so sehr, wie man wohl oft meint, auf einer Geschicklichkeit der Hand, sondern viel mehr in einer früh geübten und gebildeten, zum Teil auch angeborenen Sicherheit des Auges. Nur wer die Maßverhältnisse der zu zeichnenden Gegenstände, die Winkel, in dem die verschiedenen Linien sich treffen, richtig aufzufassen vermag, nur der ist imstande, auch richtig zu zeichnen. Es ist ja klar, daß, wenn bei einer Profilzeichnung das Verhältnis der Nase zur Stirn, zum Untergesicht nicht genau wiedergegeben ist, daß wenn der Winkel, den Stirn und Nase u. s. w. bilden, nicht dem Vorbilde entsprechend aufgefaßt ist, daß dann von einer Ähnlichkeit nicht die Rede sein kann. Falsch zeichnen heißt also falsch sehen; entweder ist der Fehler durch Unaufmerksamkeit entstanden, und dann kann ein gewissenhafter Unterricht immer noch nachhelfen, oder dem Individuum fehlt der Sinn überhaupt, richtig zu sehen, und dann wird er eben so wenig zeichnen lernen, als einer ein Musikus wird, dem das musikalische Gehör fehlt. Es muß also der Schüler angeleitet werden, richtig zu sehen; durch den Lehrer auf Irrtümer aufmerksam gemacht, muß er sein Auge schärfen und sich daran gewöhnen, das Gesehene richtig wiederzugeben. Ehe er nicht diese ersten Grundlagen sich angeeignet, skrupulös richtig die gegebenen Vorbilder nachzuzeichnen, sollte er an schwierige Aufgaben nicht herantreten, wie keiner zu komplizierten Rechenaufgaben in den Schulen zugelassen wird, ehe er die vier Spezies sich nicht genügend angeeignet. Mit

demselben Ernste, wie der Unterricht im Rechnen betrieben wird, sollte auch der Zeichenunterricht gepflegt werden, dann würden nicht so viel Stümper vorhanden sein, denen es weniger an Anlage, als an strenger Zucht und Unterweisung gefehlt hat. Das Zeichentalent ist eben die Fähigkeit, jene Proportionen schnell und sicher aufzufassen; wer dasselbe nicht hat, wird diese Kunst nie erlernen; aber das Talent kann gepflegt und entwickelt werden durch einen strengen Lehrer, es kann verdorben werden, wenn der Lehrer mit halbwegs richtiger Zeichnung sich zufrieden giebt und den Schüler gewöhnt, nicht seine ganze Kraft anzustrengen. Es ist deshalb von größter Bedeutung, daß man an die Ausbildung der Zeichenlehrer, denen der Unterricht in den Schulen anvertraut ist, jetzt höhere Ansprüche stellt, von ihnen den Nachweis einer gründlichen theoretischen und praktischen Vorbildung verlangt. Wenn sie auch nicht ihre Schüler zu Künstlern bilden — das wäre nach meiner Ansicht geradezu ein Unglück zu nennen — so können sie ihnen doch einige Einsicht, einiges Verständnis, Geschmack beibringen, und wenn nur dies erzielt wird, so ist schon ein großer Fortschritt gewonnen. So lange aber verunglückte Maler, die in ihrer Überhebung sich oft noch viel zu gut vorkamen für den so wichtigen und schweren Lehrberuf, mit diesen Ämtern betraut wurden, so lange solche Stellen gleichsam als Ruheposten für Künstler, die ihren Beruf verfehlt hatten, angesehen wurden, mußte der Zeichenunterricht in dem Lehrplane der Schulen eine so untergeordnete Rolle spielen, und war es nicht zu verwundern, wenn die Resultate desselben entsprechend ausfielen. Die Geschicklichkeit der Hand ist ja von großer Bedeutung; sie aber kann durch Übung erworben werden, während richtige Auffassung sich nur in beschränktem Grade lehren läßt. Ganz ungeübte Leute wissen oft mit unbeholfener Hand das Charakteristische eines Gegenstandes, z. B. eines Portraits, sicherer hinzuzeichnen, als dies Anderen möglich ist, die jahrelang den Zeichenstift geführt und geübt haben.

Fig. 1.

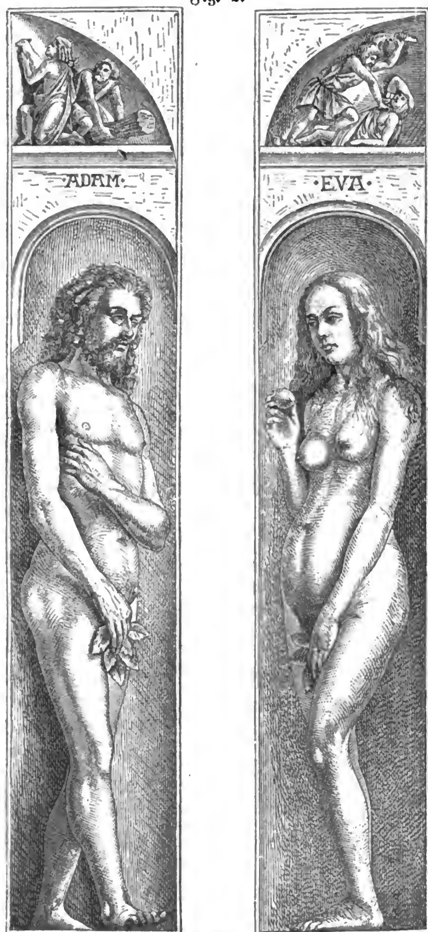


S. Johannes Evangelista, irische Miniatur in der S. Galler Bibliothek.
(Aus Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.)

Sobald diese Sicherheit des Zeichnens erworben ist, kann der junge Künstler nun zu schwierigeren Aufgaben fortschreiten.

In der Zeit, wo die Kunst der Malerei zu erwachen beginnt, bildet der Künstler aus dem Gedächtnis nach, was er gesehen; es kommt ihm weniger auf Korrektheit der Wiedergabe als auf Verständlichkeit seiner Darstellung an; das Gemalte ist nicht das Wirkliche, sondern soll es nur bedeuten. Man nennt diese Art der Darstellung konventionell; die Leute, für deren Augen das Bild berechnet ist, erraten sehr wohl, was der Künstler beabsichtigt hat. Konventionell sind z. B. die unförmigen Zeichnungen der Kinder, die aber von ihren Altersgenossen wohl begriffen werden, sind die Menschen- und Tierdarstellungen auf den ältesten griechischen Vasenbildern und ebenso die Figurenzeichnungen der irischen Mönche (Fig 1), ja zum Teil selbst die der späteren byzantinischen Kunst. Der namhafte Fortschritt beginnt in dem Augenblicke, wo es einem Künstler klar wird, daß nur eine getreue Wiedergabe der schönen Natur seine Aufgabe sein könne (Cimabue, Giotto). Er begnügt sich allerdings damit, das Gesehene sich einzuprägen und dann aus dem Gedächtnis zu reproduzieren; indessen wird doch die höhere Aufgabe, die menschliche Gestalt mehr und mehr wahr und richtig darzustellen, in dieser Weise ganz bedeutend gefördert. Bald entschließt sich der Künstler, auch getreu sein Vorbild nachzuzeichnen; dies geschieht zuerst, sobald es sich um die Darstellung von Portraits handelt, dann werden ganze Figuren nach dem Leben kopiert, und so gewöhnt sich die Kunst an ein Hilfsmittel, dessen sie später kaum wieder hat entbehren können, an das Studium nach dem lebenden Modell, nach dem Akt (van Eyck, Masaccio). Dieses Aktzeichnen spielt in der Kunstgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Wie die Modelle beschaffen waren, so sind in der Regel auch die Schöpfungen der Künstler schön oder weniger ansprechend. Wenn man die Gestalten des Adam und der Eva auf dem Genter Altarwerke der Van Eycks (Fig. 2), mit der Vertreibung aus dem Paradiese vergleicht, welche ziemlich zu gleicher Zeit

Fig. 2.



Van Eyck: Adam und Eva (Genter Altarwerk).
(Nach Woltmann.)

Fig. 3.

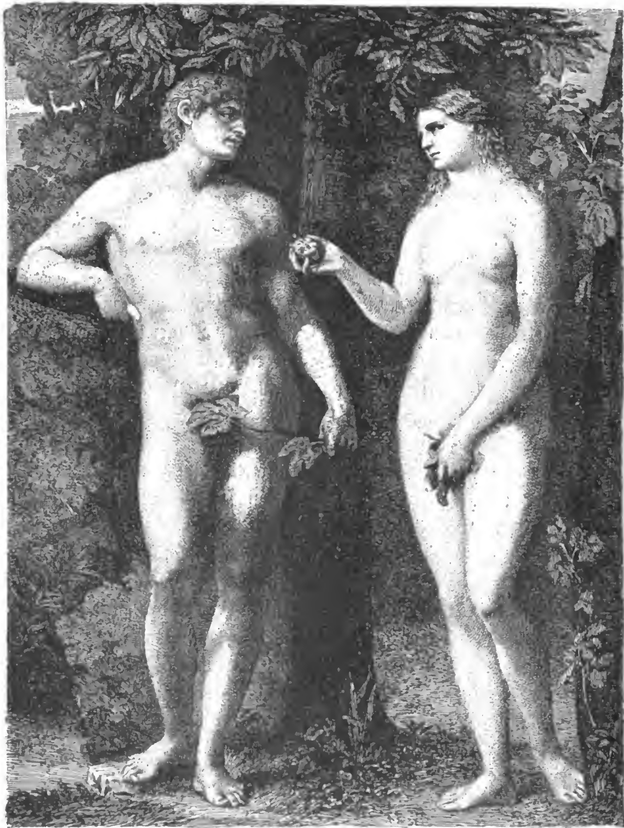


Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies. Fresko in Sta Maria del Carmine zu Florenz. (Nach Woltmann.)

Masaccio in der Brancacci-Kapelle zu Florenz malte (Fig. 3), wenn man die Darstellungen des Sündenfalles vom älteren Palma in Braunschweig (Fig. 4) und von Albrecht Dürers Kupferstich (Fig. 5) zusammenhält, oder sich gar noch der nackten Frauengestalten Tizians und des großen und kleinen Glücks oder der Amymone von Dürer erinnert, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß den deutschen Meistern recht häßliche Modelle zur Verfügung standen, daß dagegen die Italiener Gelegenheit fanden, schöne Männer und Weiber als Akt-Modelle zu benutzen, und daß durch diese verschieden gearteten Studienmittel auch der Geschmack der Künstler beeinflußt und modifiziert wird. Zumal die Schwierigkeit das Nackte richtig wiederzugeben, veranlaßt die Maler zu dem emsigsten Studium nach dem unbekleideten Modell; da jedoch erst die wirkliche Kenntnis des Körpergefüges, der Knochenlage und der Muskulatur, und was alles die äußere

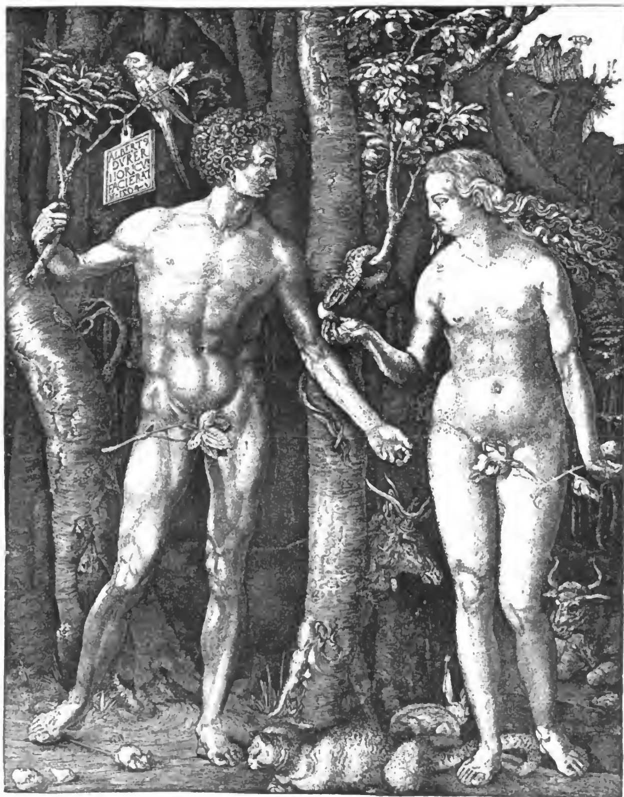
Gestalt des Menschen beeinflußt, den Künstler in den Stand setzt, auch am lebenden Modelle zu sehen, was charakteristisch und bedeutend ist, so muß noch das Studium der Anatomie hinzukommen (Lionardo da Vinci). Endlich wird der Künstler gut thun, sich die Verhältnisse der Teile des menschlichen Körpers wohl einzuprägen. Schon Albrecht Dürer hat auf genaue Messungen sich stützend, eine solche Proportionslehre verfaßt und nach ihm sind viele ähnliche Werke erschienen, unter denen der Polyklet des alten Gottfried Schadow wohl noch immer eine hervorragende Stelle behauptet. Diesen Bildungsgang, den seine Kunst bei ihrer Ausbildung eingeschlagen hat, befolgt auch der angehende Maler. Nachdem er seine Fertigkeit im Zeichnen durch Nachbilden von Gipsabgüssen vervollkommnet, die Wirkungen von Licht und Schatten bei dieser Arbeit kennen gelernt, macht er sich mit der malerischen Anatomie bekannt und geht so auf das beste vorbereitet an das Aktstudium. Wenn er dann den menschlichen Körper in jeder möglichen Lage und Verkürzung richtig aufzuzeichnen gelernt, so wird er sich bemühen, den Faltenwurf sachentsprechend darstellen zu lernen. Ein jedes Gewand — es müßte denn steifleinen sein — schmiegt sich mehr oder weniger dem Körper an und verrät im Fallen der Falten die Formen desselben. Je nach dem Stoffe, aus dem das Gewand gefertigt, wird der Körper klarer oder weniger markiert hervortreten (Fig. 6); so sehr es aber anerkannt werden muß. wenn es dem Künstler gelingt, in dem Faltenwurf die Bewegung des Leibes erkennen zu lassen, so ist es doch als eine Verirrung anzusehen, wenn, wie dies bei den Manieristen seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beliebt war, in dieser Richtung zu weit gegangen wird, wenn also, wie dies ja damals gewöhnlich, die Brustwarzen, die Vertiefung des Nabels durch eine selbst anscheinend kompakte Bekleidung hindurch sichtbar werden (Fig. 7). In der Anordnung der Falten wird aber der Künstler auch seinen feinen Geschmack zeigen können, indem er darauf achtet, daß dieselben in schlichten schönen Linien sich darstellen, daß

Fig. 4.



Jacopo Palma Vecchio. Der Sündenfall. Braunschweiger Gallerie.
(Nach William Unger.)

Fig. 5.



Albrecht Dürer, Adam und Eva.

Fig. 6.



Raffael, Lucretia.
(Stich von Marcantonio Raimondi).

Fig. 7.



Verkündigung, gestochen von P. Cort 1577.

Fig. 8.



Martin de Vos, nach Pomona, gestochen von Adrian Collaert.

Fig. 9.

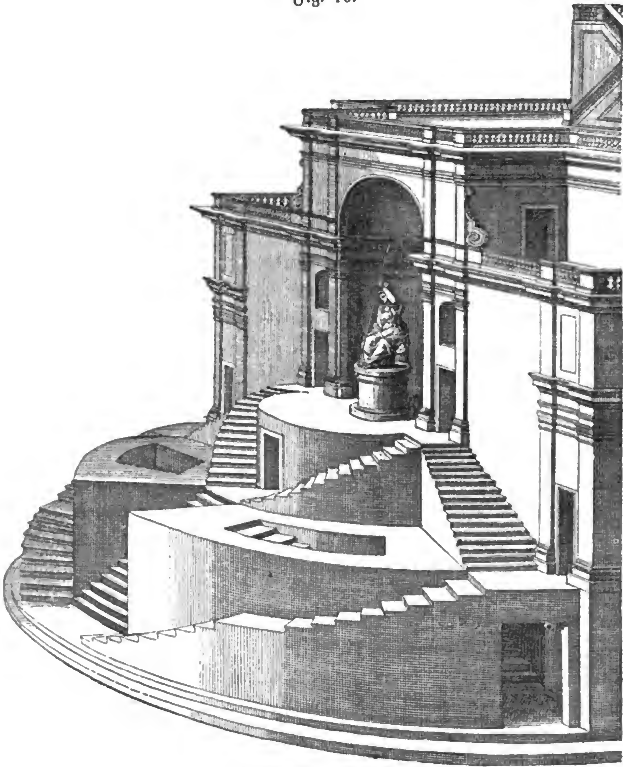


[Handzeichnung] von Albrecht Dürer.

große Faltenmassen vorherrschen, ohne jedoch die Körperformen zu verstecken — sonst nennt man den Faltenwurf wulstig (Fig. 8) — daß die kleineren Brüche sich dem großen System unterordnen und dasselbe beleben — sonst spricht man von steifen, kleinlichen, knittrigen Falten (Fig 9). Bei dem Studium der Gewandung wird, wie dies schon (I. 218) geschildert, mit Vorteil der Gliedermann (mannequin) verwendet.

Da auf der Fläche des Gemäldes die Darstellung plastisch erscheinen soll, also die Fiktion einer gewissen Tiefe erreicht werden muß, so hat der Maler sich die Kenntnis zu erwerben, welche ihn in den Stand setzt, das Nähere von dem Entfernteren zu sondern. Diese Kenntnis erlangt er durch das Studium der Perspektive. Wir unterscheiden Luft- und Linearperspektive. Die erstere, von der noch später gehandelt werden soll, lehrt, wie gleiche Farben je nach der Entfernung vom Auge des Beschauers sich verändern, die andere, welche an ganz bestimmte optisch-mathematische Regeln gebunden ist, in welchem Verhältnis gleich große Gegenstände, je weiter sie entfernt sind, um so kleiner erscheinen. Es ist bekannt, daß zwei parallele Linien, je weiter sie sich vom Auge des Beschauers entfernen, desto mehr sich zu nähern (zu konvergieren) scheinen. Der Punkt, wo sie, gehörig verlängert, sich schneiden würden, heißt der Verschwindungspunkt. Alle in derselben Ebene und parallel mit den gedachten Linien gelegenen Linien werden nach demselben Punkte konvergieren; dasselbe gilt von den Parallelen in einer Ebene, die senkrecht auf der ersterwähnten Ebene in der Richtung der Parallellinien gestellt ist (Fig. 10). Stehe ich in der Mitte einer parallel angelegten Straße, so wird dieselbe nicht allein, sondern auch die Dachkanten, die Gesimse, die horizontalen Fenster- und Thürbegrenzungen alle in diesem einen Punkte zusammentreffen (Centralperspektive). Handelt es sich um Ebenen, die sich durchschneiden, also z. B. um einen Würfel, so werden immer die zwei parallelen Ebenen einen gemeinsamen Verschwindungspunkt haben. Je mehr verschieden gegeneinander gestellte Ebenen perspektivisch zu zeichnen sind

Fig. 10.



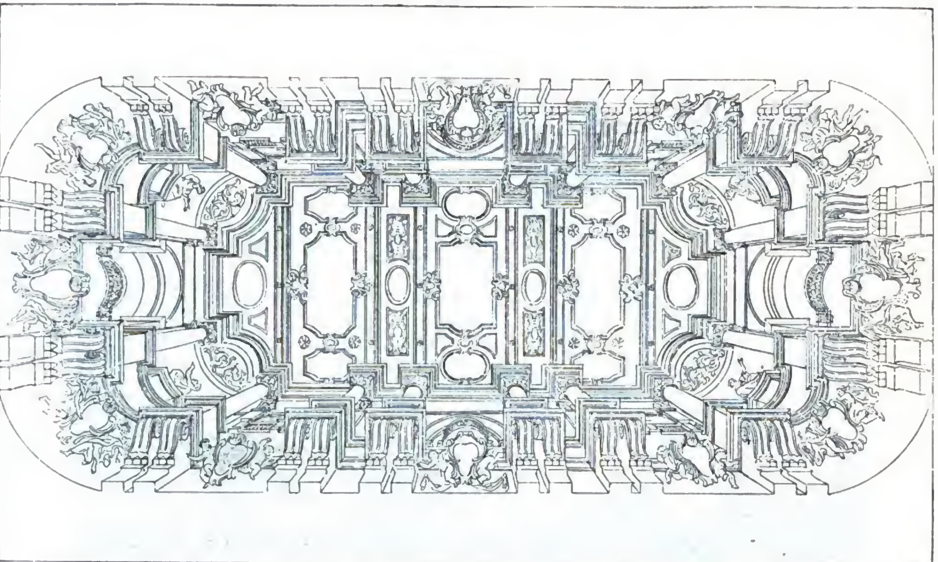
Perspektive.
(Nach Andrea Pozzo.)

desto mehr Verschwindungspunkte werden vorhanden sein; beim achteckigen Prisma vier u. s. w. Sämtliche Verschwindungspunkte liegen in einer wagerechten Linie, welche der Horizont

genannt wird, und welche genau in der Höhe des Auges vom Zeichner gelegen ist. Man kann also mit leichter Mühe berechnen, indem man die Konvergenz zweier Parallelen verfolgt, in welcher Höhe sich der Maler seinen Standpunkt gewählt hat. Will derselbe einen weiten Raum überschauen, so wählt er den Standpunkt hoch oder konstruiert sich die Perspektive, wie sich dieselbe, von einem so hohen Punkte betrachtet, darstellen muß. Diese willkürlich von der Höhe konstruierte Perspektive nennt man gewöhnlich Vogelperspektive; sie ist vortrefflich geeignet, einen Überblick über größere Landstrecken oder über Baulichkeiten zu gewähren, und wurde im sechzehnten Jahrhundert vielfach zur Darstellung übersichtlicher Städteprospekte z. B. von dem Meister in dieser Kunstweise, von Matthaeus Merian (1593—1650), verwendet. Ich bemerke noch, daß ähnlich, wie die geradlinigen Ebenen und Körper, auch die krummlinigen perspektivisch konstruiert werden. Das Verfahren der perspektivischen Konstruktion ist ohne Schwierigkeit zu erlernen, ein Verstoß gegen deren unabänderlichen Gesetze einem Künstler daher mit Recht zum Vorwurf zu machen. Die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts wie Paolo Uccello, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì haben sich die größten Verdienste um die Begründung der Linearperspektive erworben; Albrecht Dürer selbst hat in einer Schrift deren Gesetze gelehrt. Wenn die älteren Künstler einen Fehler machen, so sind sie wohl entschuldbar, aber seit dem sechzehnten Jahrhundert fällt dieser Grund milderer Beurteilung gänzlich fort. Ebenso wie die Regeln der Perspektive sind die Gesetze der Spiegelung festgestellt und ohne Mühe zu erlernen.

Ein Gemälde wird nun unstreitig um so besser wirken, je mehr der Augenpunkt des Beschauers mit dem des Künstlers zusammenfällt, und schon aus diesem Grunde möchte das übermäßige Hochhängen von Bildern, wie dies in Gallerien zu geschehen pflegt, verwerflich erscheinen. Bei Wandmalereien hat man jedoch mit Recht von dieser Forderung Abstand genommen:

Fig. 11.



Architektonischer Grund einer oblongen Decke von unten auf in Perspektive gesehen.
(Nach Pozzo.)

Fig. 12.



Perspektiv einer Decke.
(Nach Heinecken.)

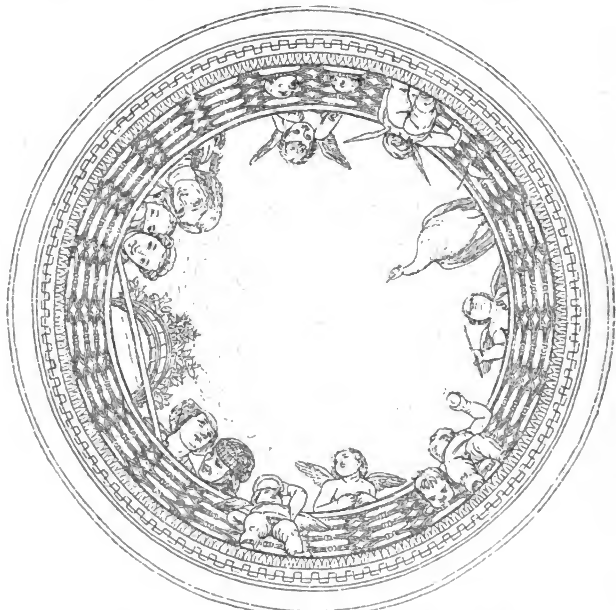
man würde von Gemälden, die hoch an der Wand angebracht sind, nur den Vordergrund sehen; der Hintergrund würde gänzlich verschwinden. Andrea Mantegna hat es in zwei Fresken der Jakobus-Kapelle in der Eremitani-Kirche zu Padua versucht die Perspektive seines Gemäldes nach dem Augenpunkte des Beschauers zu konstruieren (Jakobus zum Tode geführt und das Martyrium des Jakobus), aber hat selbst bei späteren Arbeiten diese im Prinzip ja unzweifelhaft richtige Auffassung, die sich nur in der Praxis nicht gut durchführen ließ, aufgegeben. Konsequent dagegen wird die perspektivische Konstruktion für die Deckengemälde festgehalten; alles ist so gezeichnet, wie es dem unten, an bestimmtem Punkte stehenden Beschauer in Wirklichkeit erscheinen müßte (Fig. 11, 12).

Während Paolo Veronese bei Bemalung eines Plafonds im Dogenpalast zu Venedig die Perspektive so anordnete, daß sie dem in den Saal Eintretenden richtig erscheint, hat Andrea Pozzo die Gewölbe der Ignatiuskirche zu Rom so bemalt, daß allein der in der Mitte der Malerei Stehende den rechten Eindruck dieser mit erstaunlicher Meisterschaft gemalten Scheinarchitektur empfängt. Während aber, wie schon bemerkt, alle die Verschiebungen der Linearperspektive und zwar ohne große Mühe, nur mit Aufwand von etwas Geduld sich richtig konstruieren lassen, erfordert es eine viel größere Geschicklichkeit, die Wirkungen der Perspektive am menschlichen Körper recht zu sehen und darzustellen, die Verkürzungen so zu zeichnen und zu malen, daß sie den vollen Schein der Wirklichkeit bewahren. Andrea Mantegna hat die Darstellung der Verkürzung zuerst mit größter Meisterschaft durchgeführt; das Deckenbild in der Camera de' Sposi zu Mantua dürfte einer der frühesten Versuche sein (Fig. 13).

Bisher haben wir nur die Umrißzeichnung in das Auge gefaßt. Durch die bloße Fixierung des Contours werden alle Gegenstände als eben, scheinbar in ein und derselben Ebene liegend dorgestellt: körperliches Ansehen erhalten sie erst durch die

Schattierung, durch die Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkung. Auch die Grenzen der Schatten sind nach mathematischen Gesetzen genau zu ermitteln, und zwar wird die Schattenwirkung eine andere sein, wenn nur eine einzige Lichtquelle vor-

Fig. 13.



Andrea Mantegna
Deckengemälde im Castello di Corte (Camera de' Sposi) zu Mantua.
(Aus dem Jahrbuche der Königlich preußischen Kunstsammlungen IV. Band.)

handen ist, also z. B. Sonnen- oder Mondschein, eine andere, sobald von mehreren Kerzen u. s. w. das Licht ausgeht. Der Teil eines beleuchteten Gegenstandes, welcher direkt vom Lichtstrahl getroffen wird, erscheint als der hellste — hier werden

die Lichter ausgespart oder aufgesetzt werden — die noch innerhalb der Beleuchtung befindlichen Partien erhalten den Lokalton; die nicht beleuchteten liegen im Schatten. Dieser Schatten, der entsteht, weil der Körper nicht mehr von dem Lichte getroffen wird, heißt der Lokalschatten; der Schatten jedoch, den der beleuchtete Körper wirft, indem er verhindert, daß das Licht andere hinter ihm gelegene Gegenstände trifft, heißt der Schlagschatten. Der Schlagschatten ist immer dunkler als der Lokalschatten. Bei gerundeten Körpern wird der Übergang des Lokaltones zum Lokalschatten durch den Halbschatten vermittelt. Die beleuchteten Gegenstände strahlen nun aber ihrerseits wiederum Licht aus; wo solche Reflexe den Lokalschatten treffen, lassen sie ihn heller erscheinen. Wo Licht ist, da sind auch Reflexe vorhanden, und je heller das Licht, desto heller sind auch die Reflexe. Ihre Wirkung zu kennen und zu verstehen, sie richtig wiederzugeben, ist für den Maler von allergrößter Bedeutung; durch sie gewinnt der schattierte Gegenstand erst Rundung, löst sich vom Hintergrunde ab, tritt gebührend hervor. Die Reflexe sind es, welche die Schattenmassen durchsichtig machen, welche selbst in die tiefsten Schatten Leben und Abwechselung bringen; sie ermöglichen dem Künstler, das Helldunkel (Chiaroscuro, Clairobscure) zu erreichen. Kein Meister hat dies je mehr verstanden, als Rembrandt, der sowohl in seinen Gemälden, als auch in seinen Radierungen (Fig 14) die großartigsten Wirkungen gerade durch diese Kunst erreicht hat. Sobald das Auge des Beschauers sich erst an die Dunkelheit der Schattenmassen gewöhnt, erblickt es in diesen scheinbar eintönigen Partien eine Fülle von Details, erscheint, wie gesagt, die tiefste Dunkelheit noch klar und durchsichtig. Dieses richtige Hervortretenlassen der Körperflächen vermittelst Licht und Schatten nennt man gewöhnlich die Modellierung.

Die Zeichnung wird nun zur Malerei, sobald sie in Farben ausgeführt wird. Bedient man sich nur einer einzigen Farbe, die an den beleuchteten Stelle heller, in den Schattenpartieen

dunkler aufgetragen wird, so nennt man diese Art der Malerei **monochrom**; werden dagegen mehrere Farben verwendet, so

Fig. 14.



Rembrandt, J. A. Wtenbogerd.

heißt sie **polychrom**. Der Maler unterscheidet nach ihrer Verwendbarkeit **Deckfarben** und **Lasurfarben**. Erstere sind un-

durchsichtig und lassen, auf eine andere Farbe aufgemalt, dieselbe nicht durchscheinen; die Lasurfarben dagegen sind durchsichtig und verändern allerdings den Ton der Farbe, die mit ihnen übermalt wird, lassen aber dieselbe durchscheinen. Der Wirkung nach teilt man die Farben in warme und kalte. Warm ist z. B. Rot und alle mit ihm gemischten Töne, kalt Blau und seine Mischungen. Die Lichter sind immer warm, die Schatten kalt getönt. Die Farbe, welche ein Gegenstand unter indifferenter Beleuchtung zeigt, also weder im hellsten Licht, noch im Schatten, heißt der Lokalton; das Licht verändert denselben, macht ihn heller, wärmer; der Schatten bewirkt, daß er dunkler, kühler erscheint. Aber auch im dunkelsten Schatten geht der Lokalton nicht verloren; er wird zumal in dem Spiel der Reflexe sichtbar. Die Durchsichtigkeit der Schattentöne, die Wirkungen der Reflexlichter und deren Schatten bewirkt, wie so eben bemerkt, jenes Helldunkel. — Allein nicht nur die Effekte von Licht und Schatten sondern die Gegenstände: erst durch die Luftperspektive wird Tiefe in die Gemälde gebracht, erscheinen die einzelnen Körper von einander in der, von dem Künstler gewünschten Distanz. Wie die Linearperspektive lehrt, nach welchen Gesetzen gleichgroße Gegenstände je nach ihrer Entfernung von dem Auge des Beschauers kleiner erscheinen, so giebt die Luftperspektive die Anweisung, in welchem Verhältnis die Farben der Gegenstände sich ändern, je nachdem dieselben dem Auge näher oder ferner stehen. Ein Berg erscheint, aus der Nähe betrachtet, so, daß die Lokaltöne von Bäumen, Wiesen, Felsen noch deutlich erkennbar sind; aus größerer Entfernung betrachtet werden diese Lokaltöne zunächst in den Schatten, dann auch in den Lichtpartieen matter, bläulicher, bis bei noch größerer Distanz der Berg nur noch als blaue Silhouette sichtbar ist, die Schatten desselben gänzlich verschwinden.

Die Umrisse der Gegenstände sind von den älteren Malern in scharf begrenzten Linien gezeichnet worden; dadurch erhalten die Gemälde etwas Hartes. Seit Lionardo läßt man den

Contour weicher erscheinen; die Farben der Gegenstände sind nicht schroff gesondert, der Umriß, wie dies auch richtig ist, da wir mit zwei, nicht mit einem Auge sehen, wird unbestimmt, verblasen (sfumato).

Wie der Künstler nach der Natur zeichnen lernt, so sucht er ihr auch die Farbengeheimnisse abzulauschen, indem er fleißig nach seinen Modellen sich im Malen übt, den Farbenzauber der Landschaft, des menschlichen Körpers u. s. w. möglichst getreu und wahr wiederzugeben sich bemüht. Nur durch stete Übung, nur durch das unausgesetzte Bemühen, treu, was er sieht, in Farben zu fixieren, nur so wird er es dahin bringen, wirklich ein tüchtiger Maler zu werden. Denn daß ein Maler auch zu malen verstehen muß, das erscheint ja ganz selbstverständlich. Es hat aber bekanntlich eine Zeit gegeben, die von dem Zauber der Farben nichts wissen wollte, die die sinnlich reizende Wirkung der Farbe verschmähte und in der Kartonzeichnung, in dem leicht getuschten Umriß die höchste Leistung der Kunst sah. Es ist sehr leicht, die Farbe gering zu schätzen, wenn die Begabung des Künstlers nicht ausreicht, farbige Gemälde schön und wirksam auszuführen; solche Maler können ja in monochromen Gemälden, in Zeichnungen noch immer Großes leisten, sie sollten aber, weil ihnen die Fähigkeit versagt ist, nicht die ganze Malkunst nach ihren beschränkten Gesichtspunkten beurteilen. Es ist ja bekannt, daß einer ein guter Zeichner werden kann und doch, sobald er zur Palette greift, sehr wenig als Maler leistet. Ja manchen Leuten mangelt der Farbensinn ganz und gar, und wie einer, der kein Gefühl für Maß und Form hat, kaum zeichnen lernt, so wird auch der nie ein guter Maler, der des feinen Gefühls für die Farbe ermangelt; seine Bilder werden immer stumpf und matt, oder, wenn er einmal eine kräftige Wirkung anstrebt, bunt und disharmonisch erscheinen. Die Künstler aber, denen besonders die Begabung angeboren ist, in der Farbenwirkung etwas Schönes und Bezauberndes zu leisten, die nennen wir Koloristen. Unter diesen Meistern sind Tizian und

Giorgione wie die gleichzeitigen Venezianer, Rubens, Rembrandt u. a. zu nennen. Daß nicht selten bedeutende Koloristen schlechte Zeichner waren, dafür bietet die Kunstgeschichte älterer wie neuerer Zeit manche Beläge. Kann auch der Künstler aus Büchern lernen, welche Farbenzusammenstellungen dem Auge besonders wohlgefällig sind, so wird doch die so erworbene Kenntnis in den seltensten Fällen ausreichen, die angeborene Begabung zu ersetzen; ist diese aber vorhanden und fehlt die Anlage zum Zeichnen nicht, dann kann ein tüchtiger Maler gebildet werden, der Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung mit einer entsprechend anziehenden Farbengebung zu vereinen weiß, so daß nicht eine Kunstanlage auf Kosten der anderen sich geltend macht, sondern beide in voller Harmonie darauf hin arbeiten, ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen.

Was ich bis jetzt hier besprach, das kann ein jeder, dem das Talent gewährt wurde, wohl erlernen: aber das reicht noch lange nicht aus, daß er auch ein wahrer Künstler wird. Mag er das Handwerk noch so sehr verstehen, seinen Geist und Verstand auf das beste ausgebildet haben: wenn ihm nicht die Phantasie, die schöpferische Erfindungsgabe, mit einem Worte die wahrhaft gottbegnadete Kunstanlage verliehen ist, wird er etwas wahrhaft Großes nicht zu leisten vermögen. Von dem Knaben Jesus erzählt die alte Legende, daß die Rabbinen ihn tadelten, als er am Sabbat aus Thon Vögelchen sich bildete, wie aber das göttliche Kind in die Hände geklatscht, seien die Vögel lebendig geworden und davon geflogen. Dies Wunder muß sich bei jedem Kunstwerk wiederholen; bei dem Einen gelingt, es und aus dem Gemälde wird ein Werk, an dem sich Viele erfreuen, erheben, erbauen, oder es bleibt eben eine bemalte Leinwand, die ganz hübsch sein mag, der aber doch nie ein eigentümliches Leben verliehen worden ist. Es ist wie gesagt ein Mysterium, das zu ergründen noch keinem Menschenwitz geglückt ist; dem einen gelingt es mühelos, dem andern glückt es trotz allen Fleißes, trotz aller Arbeit nie. Darum kann mit Fug und Recht ein

wirklicher Künstler sich als „von Gottes Gnaden" begabt ansehen; daß er die Gaben hat, ist nicht sein Verdienst: sein Streben kann es nur sein, durch um so größeren Fleiß von den verliehenen Gaben einen rechten Gebrauch zu machen. Ob dieselben bei einem angehenden Künstler vorhanden sind, das zu bestimmen ist gewiß sehr schwer; in dem Alter, in dem heute junge Leute für die Künstlerlaufbahn sich entscheiden, ist eine ausgesprochen bedeutende, schöpferische Thätigkeit kaum zu erwarten; sie wird sich erst in späteren Jahren geltend machen. Aber wenn sie dann sich nicht einstellt, wenn eben bloß einzig und allein das Talent aber nicht das Genie vorhanden ist, dann — wird eben ein mittelmäßiger Künstler mehr, ein Maler, der, mit großen Erwartungen und gewaltigen Plänen beginnend, eingesehen — und vielleicht auch nicht eingesehen — hat, daß seine Fähigkeit nicht ausreicht, und der sich bescheidet, oder der verbittert über die Zeitgenossen, die seinen Werken ihre Teilnahme versagen, als Lehrer oder kleiner Künstler sein Dasein fristet.

A. Die Maler.

Über das Leben und die Thätigkeit der Maler im frühen Mittelalter besitzen wir wenige Nachrichten; was uns beiläufig von Chronisten und Annalisten mitgeteilt wird, bezieht sich nur auf die Künstler, die dem Stande der Kloster- oder Weltgeistlichkeit angehörten. Es gehörte mit zur Erziehung eines Klerikers, besonders wenn derselbe den Ehrgeiz hatte, höhere Würden zu erreichen, daß er in der Kunst im allgemeinen, zumal aber in der der Malerei einige Übung und Erfahrung besaß. Für die Ausübung der Kunst wurden talentvolle junge Leute in Klöstern ausgebildet, die nicht nur das Handwerksmäßige erlernten, sondern auch eine gelehrte Bildung empfingen, so im Stande waren, die tiefsinnigen allegorischen Darstellungen, die bis zum dreizehnten Jahrhundert so beliebt waren, sowohl zu verstehen, als auch selbst zu erfinden. Diese Werke der geistlichen Künstler sind deshalb oft schwer zu deuten; wenn es für uns nicht immer

leicht ist, den tieferen Sinn, den der Meister in sein Werk gelegt, recht zu verstehen, so wird es dem Laien damals schwerlich besser ergangen sein. Ganz klar konnten diese Darstellungen nur denen sein, welche nicht allein in die Legendengeschichten jener Zeit, sondern auch in die üblichen Vergleiche und Parallelisierungen der Kirchenschriftsteller und Prediger völlig eingeweiht waren. So ist die Kunst jener älteren Periode des Mittelalters ihrem Charakter nach eine gelehrte; nur im beschränkten Maße erfüllt sie noch die Anforderung des heiligen Leo, daß die Malerei für die des Lesens Unkundigen die Schrift zu ersetzen habe. Der Künstler aber schafft zur Ehre Gottes; seine Arbeit ist selbst eine Art Gottesdienst; ohne Aussicht auf Lohn giebt er sich ihr hin, und sucht, so gut er es nur vermag, seine Aufgabe zu erfüllen. Für seinen Lebensunterhalt ist gesorgt, also hat er keinen Grund sich zu beeilen, flüchtig und nachlässig sein Werk auszuführen.

Ganz anders gestaltet sich die Lage der Künstler seit dem dreizehnten Jahrhundert. Jetzt treten die Laienmeister in den Vordergrund. Neben den geistlichen Künstlern hat es unzweifelhaft immer Maler weltlichen Standes gegeben, wenn ihrer auch von den Klerikern, die die Annalen und Chroniken abfassen, selten gedacht wird. Der Abt Ansegis von Saint-Wandrille (823—833) läßt das Refektorium seines Klosters mit Wand- und Deckengemälden durch den ausgezeichneten Maler der Kirche von Cambray, Madalulf, schmücken (Gest. Abb. Fontanellensium) und dieser Meister war aller Wahrscheinlichkeit nach kein Geistlicher. 983 stirbt ein Maler Ratgis zu Fulda, der ausdrücklich als Laie bezeichnet wird, und unter dem Abte Theodorich (1055—87) arbeitet in dem Kloster Saint-Hubert ein Glasmaler aus Reims Roger (Chr. S. Huberti Andaginensis). Aber von diesen Laienkünstlern wissen wir nur wenig; die weltlichen Maler gewinnen, wie gesagt, erst seit dem dreizehnten Jahrhundert Bedeutung. Schon Wolfram von Eschenbach erwähnt lobend die „schiltaere“ von Köln und Maestricht, und diese Schildmaler sind es, die

zuerst zu Innungen sich vereinigen und die dann die gesamte Ausübung der Malerei für sich beanspruchen. Urkundlich sind in Deutschland solche Verbindungen erst seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nachzuweisen. 1348 wird die Prager Maler-Innung gegründet; 1390 erhalten die Maler von Breslau ein Statut durch Kaiser Wenzel; 1410 erfolgt eine neue Redaktion der Wiener Zunftgesetze u. s. w. Da die Zahl der Maler meist zu gering war, daß sie eine eigene Innung bilden konnten, vereinigten sie sich mit verwandten Handwerksgenossen; in Breslau schlossen sich ihnen die Tischler, Goldschläger, Glaser an, in Wien auch die Sattler. Ihre Statuten besagen, daß nur ehelich geborene Knaben als Lehrlinge bei einem Meister eintreten dürfen, daß dieselben drei bis vier Jahre zu lernen haben, dann, wenn sie verheiratet sind, ein Meisterstück fertigen sollen und so das Meisterrecht erwerben dürfen. An der Spitze der Innung stehen zwei jährlich gewählte Ältesten (Seniores). So ist die Organisation der Zunft eine ganz handwerksmäßige, und diesen Charakter trägt denn auch die Kunst unverkennbar an sich. Wer in den Städten, in denen solche Zunftverfassungen in Geltung waren, arbeiten wollte, mußte sich diesen Gesetzen unterwerfen, wollte er nicht als Pfuscher behandelt und bestraft werden. Darum konnte in diesen Städten eine freiere Auffassung der Kunst nicht Wurzel fassen: der Maler, und wenn er noch so hoch begabt ist, bleibt Mitglied seiner kleinbürgerlichen Zunft, bleibt ein Handwerksmann. Gewöhnlich ergreift der Sohn das Handwerk des Vaters, denn dem Sohne eines Meisters wurde manche Nachsicht gewährt, ebenso wie die Schwiegersöhne desselben solcher teilhaftig wurden. Es bleibt daher in manchen Familien die Kunst erblich; ob der Knabe, der das Handwerk erlernt, besonderes Talent hat, darauf wird wenig Rücksicht genommen: kann er als Künstler sein Fortkommen nicht finden, so wird ihn der Betrieb des bloßen Handwerks schon ernähren. Er ist ja nicht allein Kunstmaler, hat nicht einzig Gemälde auszuführen, sondern er streicht an, was mit Farbe geziert werden soll, Wände und

Fußböden, Möbel und Särge. Und mit ihm und unter seiner Leitung arbeitet eine Schar von Lehrlingen, von Gesellen, deren Thätigkeit dem Meister eine ganz gesicherte Einnahme gewährt. Die künstlerische Begabung wird ja dem Meister unzweifelhaft förderlich sein, unbedingt notwendig ist sie aber für ihn nicht: auch als Anstreicher kann er sich recht wohl ernähren. Ist er aber mit wirklichem Talent ausgerüstet und kann er mehr als seine Handwerksgenossen leisten, nun so wird ihm das gewiß zu gute kommen. Er kann dann größere Arbeiten, Anfertigung von Altären, Kirchengemälden übernehmen; er erfindet und führt dann mit seinen Leuten die Komposition aus. Daher erklärt sich die oft wahrnehmbare ungleiche Arbeit; während die Innenseiten der Altäre von besserer Hand herzurühren scheinen, verraten die Außenseiten ganz ungeübte Kräfte. Je nachdem die Bezahlung stipuliert worden ist, wird besser oder flüchtiger die Ausführung besorgt. Es ist also nur in beschränktem Sinne ein solches Werk das Resultat der Arbeit eines Meisters, vielmehr kann es richtiger als ein Erzeugnis aus dessen Werkstätte bezeichnet werden. Dies erklärt es nun wieder, weshalb auf so wenigen Denkmälern der Meister seinen Namen oder sein Monogramm angebracht hat; es war nicht Sitte, Handwerkserzeugnisse in dieser Weise zu bezeichnen, so wenig wie Tischler oder Schuhmacher heute ihren Namen ihren Werken beifügen. Wollte der Meister einmal an eine Arbeit seine ganze Kraft setzen, so konnte er es bei einem geordneten Handwerksbetrieb unbedenklich thun: die Einnahmen der Werkstätte überhoben ihn pekuniären Sorgen. Allein ohne die Werkstätte sich darauf zu beschränken, persönlich jede Arbeit auszuführen, das konnte, wie dies Albrecht Dürer zu seinem Nachteil erfuhr, wohl Ruhm und Anerkennung, aber nimmermehr einen großen Geldgewinn abwerfen. So ist denn die Verfassung der deutschen Maler im Mittelalter, die einem künstlerisch begabten Manne unerträgliche Fesseln anlegte, doch für den minder Befähigten nicht ohne Vorteil gewesen. Die innige Verbindung von Kunst und Handwerk hatte doch ihre gar nicht

üblen praktischen Vorteile; kein Wunder, wenn die Zunftmeister nicht daran dachten, ihre Satzungen zu ändern, auch als ganz andere Anschauungen über die freie Kunst allerorten sich Geltung verschafft hatten, daß sie noch im siebzehnten Jahrhundert starr an ihren Privilegien festhielten und jedem Künstler durch Chikanen aller Art den Eintritt in ihre allein zum Kunstbetrieb berechtigte Verbindung verleideten. Freier als diese zünftigen Maler stehen die Künstler da, welche an dem Hofe eines Fürsten Beschäftigung fanden; sie sind dem Einflusse jener handwerksmäßigen Verbände entrückt und ihnen kann die Gnade ihres Souverains die größten Ehrenstellen verschaffen. Während Albrecht Dürer in Nürnberg trotz aller seiner Kunst in den Augen der stolzen Patrizier ein Kleinhandwerker blieb und, wenn er auch nicht Not litt, doch nicht gar zu viel verdiente, war Lukas Kranach, Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, ein betriebsamer Mann, der eine große Werkstätte hielt, Papierhandel trieb und eine Apotheke besaß, und er, der ja mit Dürer gar nicht verglichen werden kann, wurde nicht allein wiederholt zum Bürgermeister von Wittenberg gewählt, sondern von seinem Fürsten auch mit dem Adel beschenkt. Die Gnade der Fürsten, speciell des Kaisers wurde im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert oft von den Künstlern angerufen, die sich dem Zunftzwange nicht unterwerfen wollten; ernannte sie der Kaiser zu seinen Hofmalern, gab er ihnen die teuer bezahlt Erlaubnis, den kaiserlichen Adler als Zeichen der Hofbefreiung an ihrer Thür zu befestigen, dann galten sie als seine Diener, und wohl oder übel mußten die städtischen Behörden einen solchen Hofmaler gegen die Anfeindung der Zünftler in Schutz nehmen.

Eine besonders gute Erziehung haben die Maler jener Zeit schwerlich genossen, jedenfalls keine bessere als die Mehrzahl der anderen Handwerker. Und deshalb ist ihr Gesichtskreis auch enger; das gelehrte Element schwindet aus den Kunstschöpfungen mehr und mehr, dafür werden dieselben volkstümlicher, naiver; der Laie, der sein Leben in Leid und Freud genossen, Liebe und

Streit kennen gelernt, der Weib und Kind besaß, der konnte vieles wahrer, schlichter erzählen, als der gelehrte Kleriker, der nur verstohlen solche Kenntnis erhascht oder aus Büchern sie erfahren hatte: Handwerker aber sind sie durch und durch, eines großen Aufschwunges, wenige Ausnahmen abgerechnet, unfähig. Sie haben ihre Kunst gründlichst erlernt, als Lehrlinge alle Handleistungen verrichtet, wie sonst ein Lehrjunge dies zu thun hatte, dabei die Bereitung der Farben und deren Behandlung sich angeeignet, tüchtig und fleißig gezeichnet und dann auf der Wanderschaft in verschiedenen Werkstätten gearbeitet und sich da mancherlei Kenntnisse erworben. Die Gegenstände, die zu malen etwa von ihnen verlangt wurde, waren nicht zu mannigfach, und für die meisten der beliebteren Darstellungen aus der heiligen Geschichte gab es traditionell überlieferte Kompositionen, die mit geringen Abweichungen immer wieder kopiert wurden. So erheben sie auch keineswegs die Prätension, als etwas Besonderes geehrt und geschätzt zu werden; es genügt ihnen in ihrem kleinen Kreise geachtete Meister zu sein, und das Handwerk hatte auch für sie einen goldenen Boden.

Schon von alters her nahmen die **italienischen** Maler eine andere, günstigere Stellung als die in Deutschland ein. Mochten sie auch wie ihre deutschen Genossen in Zünften vereinigt sein, so ist ihnen jener spezifisch spießbürgerliche Charakter doch nicht aufgeprägt gewesen. Mit Teilnahme begrüßt das Volk ihre Arbeiten; wie die Sage erzählt, wurde sowohl des **Cimabue** für Santa Maria Novella gemalte Madonna, als die andere Madonna, die **Duccio da Buoninsegna** für den Dom von Siena ausgeführt, in feierlicher Procession aus den Werkstätten der Künstler abgeholt und an ihren Bestimmungsort geleitet. Den hervorragenden Meistern bewahrt das Volk aber auch ein ehrenvolles Andenken: über hundert Jahre waren seit dem Tode des **Giotto** vergangen, da schmückt man sein Grab mit einem neuen Denkstein, und Angelo Poliziano giebt der Stimmung der Mitbürger Ausdruck, indem er die stolze Grabschrift dichtet zu Ehren des Meisters:

Dessen Hand ohne Fehl mühlos zu schaffen vermocht.
Du bewunderst den Turm mit dem heiligen Glockengeläute?
Auch nach meiner Idee wuchs er zum Himmel empor.
Übrigens heiße ich Giotto — bedurft es der langen Erwähnung?
Dieser Name allein gilt schon ein langes Gedicht.

Dem Filippo Lippi ließ nach seinem 1469 erfolgten Tode Lorenzo de' Medici im Dome zu Spoleto ein Denkmal errichten, und auch für dies dichtete Angelo Poliziano die Grabschrift, welche nach Woermans Übersetzung folgendermaßen lautet:

Hier nun lieg' ich begraben, der Malkunst Zierde, Philippus,
Dessen bewunderter Hand Grazie jeglicher kennt.
Konnt' mit der Hand ich, der Künstler, doch Leben den Farben verleihen,
Daß der Beschauer sie lang' reden zu hören vermeint.

Selbst die Natur erstaunt, kopiert durch meine Gestalten,
Und sie gestand mir, ich sei gleich ihr an schöpf'rischer Kraft.
Unter dem marmornen Mal hat hier mich Lorenzo begraben,
Der Mediceer; vorher deckte mich niederer Staub.

Für ein Volk, das so seine großen Künstler zu ehren verstand, muß es eine Freude gewesen sein, zu arbeiten und sein Bestes zu leisten. Die Maler sind deshalb auch mit einem naiven Stolze erfüllt und setzen gern ihren Namen ihren Werken bei. Wenn Guido von Siena auf sein Madonnenbild schreibt

Mich hat Guido gemalt von Siena an heiteren Tagen,
Mög ihn der gnädige Gott dereinst mit Strafen nicht plagen

und Duccio da Buoninsegna seinem Madonnenbilde den Vers zufügt:

Gottesmutter, den Frieden laß sein Siena beschieden,
Duccio gewähre das Leben, der so dein Bildnis gegeben.

so begnügen sich andere Meister nur kurz ihre Autorschaft anzuzeigen und vermeiden den ruhmredigen Ton, der bei den Inschriften von Architekten und Bildhauern öfters vorkommt. Dadurch, daß sie aber ihre Werke bezeichneten, haben sie wiederum ihren Bewunderern die Arbeit erleichtert; unter den besseren

italienischen Gemälden finden sich verhältnismäßig wenige unbekannter Meister, während für die Mehrzahl der deutschen Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts die Künstler nicht zu ermitteln sind, und wahrscheinlich auch nie bestimmt werden dürften.

Über die französischen Maler des Mittelalters haben wir wenige Nachrichten, doch wissen wir, daß schon 1391 zu Paris eine Zunft von Bildhauern, Illuminatoren und Malern bestand welche durch König Karl V. mit Privilegien ausgestattet wurde.

Um dieselbe Zeit blühte auch schon die Lukasgilde zu Brügge. Die besseren Künstler unter den niederländischen Malern scheinen durch die Gunst der burgundischen Fürsten sich einer größeren Freiheit und eines größeren Ansehens als ihre gleichzeitig lebenden Genossen in Deutschland erfreut zu haben. Jan van Eyck wurde 1425 Kammerherr (varlet de chambre) Herzog Philipps des Guten und scheint ebenso wie seine bedeutenderen Schüler und Nachfolger von dem geschilderten Handwerksbetrieb schon keinen Gebrauch mehr gemacht zu haben, setzt deshalb auch auf eine Reihe von Bildern seinen Namen. Auf dem berühmten Genter Altarwerke verewigt er durch eine Inschrift zugleich das Andenken an seinen Bruder und Lehrer Hubert. Die lateinischen Verse lassen sich etwa folgendermaßen übertragen:

Hubert van Eyck, der Maler, — ein größ'rer wird nimmer gefunden, —
Der begann dieses Werk, es beendet kunstvoll Johannes,
Welcher sein jüngerer Bruder, Jost Vydts Verlangen erfüllend,
Vnd am seChsten Vom MaI VVard aLLes VortreffLICh
VoLLendet (14·2).

Nach seinem Tode setzte man ihm in St. Donat zu Brügge eine Grabschrift, die deutsch ungefähr so lautet:

Hier ruht, weltberühmt durch hohe Begabung, Johannes;
Wunderbar war ihm gewährt Anmut der Kunst Malerei.
Atmende Wesen, den Boden bedeckt mit blühenden Kräutern,
Malte er: nach der Natur schuf er ein jegliches Werk.
Phidias muß darum nachstehn, es muß ihm weichen Apelles,
Ja selbst geringer als er war in der Kunst Polyklet.
Grausam nennet darum, ja grausam nennet die Parzen,

Die so trefflichen Mann uns zu entreißen vermocht.
Laßt uns mit Thränen beklagen das unabwendbare Schicksal.
Bittet den Herrn, daß er ihm himmlisches Leben verleih.

Und ähnlich das Epitaphium des Hugo von der Goes im Roten Kloster zu Gent

Maler Hugo van der Goes liegt allhier begraben
Klage Kunst: 'nen ähnlichen wirst du nicht mehr haben.

Endlich sei noch die Grabschrift des Rogier van der Weyden übersetzt: (Brüssel, Saint-Gudule. — 1464).

Leblos ruhst, o Roger, Du jetzt hier unter dem Grabstein,
Der du Form und Gestalt herrlich zu malen verstandst.
Brüssel beklagt Deinen Tod, denn ein Dir ähnlicher Künstler,
So erfahren wie Du, fürchtet es, findet sich nie.
Auch die Kunst, sie trauert, weil ein solch Meister ihr fehlet,
Dem im Malen allein gleich wohl kein Einziger war.

Wie bescheiden klingt dagegen das Epitaphium, das Wilibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer setzte? „Dem Andenken Albrecht Dürers. Was sterblich von Albrecht Dürer war, ruht unter diesem Steine. Er entschlief am sechsten April 1528.“ Und ob dem Maler des so innig schönen Kölner Dombildes, dem Meister Stefan Lochner, dessen Biographie wir stückweise aus dem Staube der Archive hervorsuchen, ein ehrender Nachruf gewidmet, ob Martin Schongauer durch eine Grabschrift verherrlicht wurde: wir wissen es nicht. Hans Holbein ist in London gestorben, und mehr als drei Jahrhunderte sind vergangen, ehe man nur sein Todesjahr ermittelte. Lukas Kranach wurde doch wenigstens auf seinem Grabstein in der Schloßkirche zu Wittenberg als der geschwindeste Maler gefeiert. Aber welchen Kultus haben andere Völker ihren Kunstheroen geweiht und wie wenig hat man sich in Deutschland um sie gekümmert!

Die niederländischen Meister waren schon, als Dürer ihnen 1521 einen Besuch abstattete, wenn nicht hochangesehene, so doch recht begüterte Leute; bei dem Festmahl, das ihm die Kunstgenossen in Antwerpen veranstalteten, bewunderte unser deutscher bescheidener Meister die Pracht und den Luxus des Silbergeschirres.

Und wie wohl gefiel es ihm in Venedig! „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", schreibt er an Pirkheimer; das will doch wohl besagen, daß er in Italien gleich den anderen großen Künstlern die verdiente Anerkennung fand, in Nürnberg aber immer es als eine Ehre ansehen mußte, wenn ihn, den Handwerksmann, ein hochgeborner Patrizier mit seiner Gunst auszeichnete.

Die italienischen Maler sind ähnlich wie die niederländischen nicht mehr Handwerker, sondern Künstler. Sie haben zwar auch ihre Zunftverbände, allein ein Meister, der etwas Tüchtiges zu schaffen versteht, der läßt sich nicht mehr darauf ein, Anstreicher-Arbeit auszuführen; das bleibt dem Handwerker überlassen. So scheidet sich hier schon früh die Kunst vom Handwerk; der junge Mann lernt ja auch noch bei dem Meister: noch Michelangelos Vater schließt mit Ghirlandajo einen Vertrag, nach dem der Jüngling vier Jahre in der Lehre bleiben soll, aber als Michelangelo den Meister verläßt, um unter Bertoldos Leitung die Bildhauerei zu erlernen, so löst sich das Verhältnis ohne Schwierigkeit, und später hat niemand ihn gefragt, ob er seine Lehrzeit bestanden, das Meisterrecht erworben: es genügte, daß er sich als Meister in seinen Arbeiten bewährte. Nicht mehr als Lehrling tritt ein einstiger Maler in die Werkstätte des Meisters, sondern er wird sein Schüler; er ist wissenschaftlich wohl unterrichtet, in der alten römischen Geschichte, in der Mythologie bewandert, gewandt in den Umgangsformen, da er als gebildeter Mann, zumal wenn er als Künstler sich einen Ruf erworben, in jeden, auch dem ersten Gesellschaftskreise Zutritt erhält. Von der Unbeholfenheit unserer deutschen Malermeister ist hier keine Spur vorhanden. Die Italiener sind sich wohl ihres Wertes bewußt und wissen sich, besonders als die großen Koryphäen ihre Kunst geadelt und verherrlicht hatten, recht wohl eine Stellung im Leben zu sichern; sie erringen sich Anerkennung und Bewunderung. Hatte doch der Kardinal Dovizio da Bibiena seine Nichte Maria dem großen Raffael zu verloben keinen An-

stand genommen; ob Wilibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer eine Verwandte zur Frau gegeben hätte, möchte doch zu bezweifeln sein.

Das Beispiel Italiens wirkte nun auch auf die Künstler der anderen Länder mächtig ein. Sie schämten sich der untergeordneten Stellung, die sie so lange eingenommen, und strebten die Fesseln, welche ihnen an vielen Orten die Zunftordnungen noch anlegten, abzustreifen. Wie im einzelnen dieser Kampf durchgefochten wurde, muß erst noch untersucht werden. Allein die Trennung von Kunst und Handwerk wird schon im sechzehnten Jahrhundert begonnen und im siebzehnten und achtzehnten vollendet. Auf der einen Seite stehen die Künstler, die, wenn das Glück ihnen wohlwill, wenn vor allem ihre Befähigung dies ermöglicht, Ruhm, Ehre und vielleicht auch materiellen Wohlstand erringen; auf der anderen Seite sehen wir die Handwerksmeister, die auf alle jene Auszeichnungen allerdings verzichten müssen, die aber dafür einen sicheren, nicht von allerlei Konjunkturen abhängigen Erwerb haben. Den Künstlerberuf zu wählen ist ein Wagestück; von Hunderten, die dies gethan, sind nur recht wenige zum Ziele gelangt: dem fleißigen Handwerker kann nicht leicht seine Laufbahn scheitern; er findet ein zwar bescheidenes, aber doch gesichertes Los. Der Künstler, wie gesagt, ein unterrichteter, gebildeter Mann fühlt sich hoch erhaben über dem niedrigen Handwerker; allein wenn seine hochfliegenden Pläne nicht verwirklicht werden, wenn er statt Anerkennung und Ruhm, Ansehen und Reichtum zu erwerben, nun Geringschätzung und Ablehnung findet, wenn er dann vielleicht einsieht, daß er sich getäuscht, als er den Beruf zum Künstler in sich zu tragen vermeinte, wenn Sorgen und Not an ihn herantreten, dann würde er — sagt er es auch nicht laut, im Stillen wird er es sich wohl gestehen — zufrieden sein, das bis in die neueste Zeit so sichere Brot als Handwerker sich zu verdienen: allein dann ist es zu spät; das Handwerk hat er nicht gelernt, wie die Gesetze der Innung dies vorschreiben; er kann nicht als Geselle, geschweige denn als

Meister angenommen werden; erst hat er das Handwerk gering geachtet: jetzt will der Handwerker von ihm nichts wissen. Es ist zu spät. Wie sehr wenige sind es, die als Maler sich wirklicher Erfolge erfreuen können, und wie wenige unter ihnen wiederum erringen einen Ruhm, der ihren Tod überdauert! Man braucht nur einmal die älteren Jahrgänge der Kunstzeitungen durchzulesen: wie viele Namen von Künstlern werden da gefeiert, und wie lange sind sie schon vergessen! Kaum daß ein Kunstfreund sich ihrer noch erinnert. Aber was will die geringe Zahl der Leute bedeuten, die doch wenigstens bei ihren Lebzeiten sich der Anerkennung erfreuten, die mit ihrer Kunst sich auch eine schöne und befriedigende Existenz verschaffen konnten, wie wenig wollen sie bedeuten, wenn wir die überraschend große Menge der gescheiterten Existenzen, der Leute, die ihren Beruf verfehlten, in Anschlag bringen, der Künstler, die froh sein müssen, wenigstens als Lehrer noch sich ihr Brot zu verdienen, der Unzahl von Leuten, die allmählich verschwinden, untergehen. Und doch sind diese Maler nicht ohne Talent gewesen; ihr Unglück war nur, daß sie zu Großes sich zutrauten; ihr Talent hätte sie gewiß befähigt, ein tüchtiger Kunsthandwerker zu werden, sie aber wollten sich der hohen Kunst widmen, und dies Ziel zu erlangen, reichten ihre Kräfte nicht aus. Dem Kunsthandwerk erwächst aber auch ein nicht geringer Nachteil, daß die begabteren Kräfte sich allein der Kunst zuwenden. Die Scheidung von Kunst und Handwerk, so bedauerlich die Folgen waren, mußte notwendigerweise eintreten, im Interesse beider aber liegt es, daß diese Scheidung nicht eine zu schroffe ist, daß zumal jetzt, wo die absperrenden Schranken beseitigt sind, die Künstler sich wieder dem Kunsthandwerker nähern — sie werden ihrer Ehre nichts vergeben, denn ein tüchtiger Kunstschlosser ist besser als ein schlechter Maler — mit ihm gemeinsam arbeiten, ihn künstlerisch fördern und von ihm wiederum eine nicht zu verachtende materielle Förderung erhalten.

Die übergroße Menge ausübender Künstler, von denen nur

der geringste Teil ein sorgenfreies Leben sich erringen kann, ist hauptsächlich dadurch herbeigeführt worden, daß das Erlernen der Kunst den jungen Leuten so sehr erleichtert und bequem gemacht wurde. Bei einem Meister lange Zeit auszuhalten, ihm bei seinen Arbeiten behilflich zu sein und helfend zu lernen, bis selbst die Fertigkeit zur eignen Thätigkeit erworben war, alles das setzte schon voraus, daß der Jüngling sich unterzuordnen, zu gehorchen, den Wünschen seines Meisters nachzugeben verstand. Und diese Fügsamkeit in den Willen eines Einzelnen ist nicht jedermanns Sache. Viel bequemer gestaltete sich die Lage eines Kunstjüngers, sobald er eine Akademie zu besuchen im Stande war. Die erste Kunstakademie, von der wir wissen, ist die des Lionardo da Vinci zu Mailand, die jedoch nach 1499 wieder einging; Lionardo war, wie es scheint, der einzige Lehrer gewesen und hatte die Schüler zugleich praktisch geübt und in die Theorie der Kunst eingeführt. Ein Denkmal dieser Lehrthätigkeit des großen Künstlers ist uns in seinem meisterhaften Trattato della Pittura (übers. von Ludwig, — Wien 1882) erhalten.

Beinahe hundert Jahre später machten die Caracci's zu Bologna wiederum den Versuch, eine Kunstakademie (degli Incaminati) zu Bologna ins Leben zu rufen. Ein Anatom unterrichtete die Schüler; Gelehrte förderten deren geistige Bildung, und die drei Meister, die Brüder Agostino und Annibale wie ihr Vetter Lodovico, lehrten die Kunst der Malerei, indem sie zugleich ihre Schüler darauf hinwiesen, die Werke der großen Meister zu studieren und von jedem derselben sich das Beste zu eigen zu machen. Agostino hat das Schulprogramm in einem an Niccolò dell' Abbate gerichteten Sonett niedergelegt, das ich, so gut es mir gelingt, ins Deutsche folgendermaßen übertrage:

Wer strebt als guter Maler einst zu walten,
Mag an Rom's Zeichenkunst die Hand gewöhnen;
Venedig lehrt Bewegung und mit Schattentönen,
Die Lombardei mit Farben schön zu schalten.
Wenn Michelangelo die Großheit der Gestalten,

Lehrt Tizian Naturwahrheit den Söhnen,
Coreggio den reichen Stil, den schönen,
Und Raffael das rechte Maß auch halten,

Tibaldi das Anordnen, das Verteilen.
Von Primaticco lerne die Erfindung
Und etwas Grazie von Parmeggianino;
Doch willst du ohne Müh und ohn Verweilen
Zum Ziel gelangen, zu der Kunst Ergründung,
Studier' die Werke unsres Niccolino.

Aus dieser Schule gingen Guido Reni, Domenico Zampieri, Francesco Albani hervor. Auch sie verfiel mit dem Fortgang der Caracci.

Der Wunsch, die einheimische Kunst zu fördern, aus den Landeskindern sich einen Stamm brauchbarer Künstler zu erziehen, und dadurch der Notwendigkeit überhoben zu sein, für jedes größere Kunstunternehmen Meister aus dem Auslande, aus Italien oder aus den Niederlanden herbeizurufen, dieser Wunsch gab die Veranlassung zur Stiftung der Pariser Malerakademie, die 1648 auf Colberts Betrieb erfolgte. 1662 versuchte der bekannte Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart in Nürnberg eine Akademie zu gründen, die denn auch viele Jahre hindurch bestanden hat. 1694—99 wurde die Berliner, 1697 die Dresdener, 1726 die Wiener, 1770 die Münchener Kunstakademie gestiftet u. s. w.

Daß der systematisch angeordnete Unterricht dem Lernenden die Erwerbung der notwendigen Fertigkeiten wesentlich erleichterte, kann gar nicht bezweifelt werden. Wir wollen hier nicht erörtern, welche Vorteile eine Akademie gewährt, und welche Nachteile auch ihren Einrichtungen anhaften: hier genüge es nur darauf hinzuweisen, daß das zumal früher so beliebte Abrichtungssystem gerade für die minder Begabten verhängnisvoll werden mußte. Sehr bedeutende Talente haben auch diese mit der Zeit immer geistloser gestaltete Eintrichterungsmethode glücklich überstanden, die dem Schüler nichts selbst zu erwerben übrig

ließ, sondern ihm alles fertig entgegenbrachte, und sind trotzdem achtbare Künstler geworden; andere haben sich gegen die Ordnung der Anstalten aufgelehnt und dieselben freiwillig oder unfreiwillig verlassen. Schaden nahmen nur die wenig Begabten: sie ließen sich geduldig, dem Reglement entsprechend, einexerzieren, mit der Zeit zum Künstler drillen, folgten gehorsam den Anweisungen der Herren Professoren und erwarben sich dann mit der Zeit auch eine Art Handfertigkeit, die sie in den Stand setzte, bei den Konkurrenzen Preise und Auszeichnungen zu erringen. Dann wurden sie auf Staatskosten nach Italien geschickt, oder unternahmen aus eigenen Mitteln eine Studienreise nach Rom und kehrten dann, wenn sie das gelobte Land der Kunst, das jeder, der auf den Namen eines Künstlers Anspruch erhob, besucht haben mußte, hinreichend kennen gelernt, zurück, um daheim nun ihre Mitbürger durch ihre Werke in Erstaunen zu setzen. War der Besuch Italiens und das Anschauen seiner Kunstwerke den Malern diesseits der Alpen nur selten förderlich gewesen, hatten die flämischen Künstler, seit sie nicht wie im fünfzehnten Jahrhundert Hugo van der Goes oder Rogier van der Weyden dorthin zogen, um ihre Kunst den Italienern zu zeigen, sondern von ihnen zu lernen, in den meisten Fällen wie Jan Gossaert von Maubeuge, wie Franz Floris, Martin Heemskerk und viele ihresgleichen mehr verloren als gewonnen, ihre eigene Kunst verlernt und von den Italienern nur eben sich Äußerlichkeiten angeeignet, und war es nur so hochbegabten, originell ausgerüsteten Genies, wie Peter Paul Rubens dies war, gelungen mit wirklichem Erfolge aus Italien heimzukehren, so waren diese Zöglinge eines Kunsttreibhauses noch viel weniger dazu ausgerüstet, Nutzen und nicht Schaden von da heimzubringen. Die Leute sind zu zählen, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nach ihrem Römerzuge als bedeutende Maler zurückkamen. Die Holländer haben sich von dieser einseitigen Nachahmung der Italiener am entschiedensten fern gehalten, und ihre Werke tragen am meisten den Stempel ihrer Eigenart, ihrer Nationalität an sich; die Franzosen

sind, sobald sie nicht wie Watteau und die Genremaler des vorigen Jahrhunderts ihre eigenen Wege einschlugen, als Historienmaler mehr oder weniger geschickte Nachahmer der Italiener geworden, und unsere deutschen Historienmaler stehen fast alle unter dem Einfluß der Italiener, die bald mehr, bald minder gewandt wiederzugeben ihr Streben bildet. Die Originalität hat einer allgemeinen Schablone weichen müssen; Studien, welche sie in Italien nach den großen Meistern wie nach deren schwächeren Nachfolgern gemacht, Anregungen, die sie Kupferstichen verdanken, ersetzen alles eigene persönliche Vorwärtsstreben. Statt nach der Natur, der ewig jungen und mächtigen Lehrmeisterin, zu studieren, zeichnen sie nach Stichen, nach Gipsabgüssen, kopieren in den Gallerien ein paar Gemälde und sind dann im Besitze aller der Hilfsmittel, die sie für ihren Künstlerberuf nötig brauchen. So wird eine Schar von jungen Leuten zu Künstlern erzogen, die einmal für ihren Beruf auf das mangelhafteste vorgebildet sind, sich aber doch mit den ehrgeizigsten Plänen tragen, für deren Ehrgeiz indessen in dem Vaterlande sich gewöhnlich wenig Spielraum vorfindet. Man hatte ihnen den Weg zum Künstlerberufe bereitwillig geebnet, aber die nun ausgebildeten Meister zu beschäftigen, daran dachte niemand. Ich habe hier, das will ich noch ausdrücklich versichern, die Kunstzustände des vorigen Jahrhunderts im Auge: allein paßt die letzte Bemerkung nicht auch auf unsere heutigen, in ihrer Organisation den alten Akademieen ja weit überlegenen Kunstschulen? Werden da nicht auch jahraus jahrein eine Menge von talentvollen jungen Leuten zu Künstlern gebildet, mit Stipendien ausgerüstet und dann, wenn sie als Künstler heimkehren, finden sie da Gelegenheit, ihre Kunst auch zu beweisen? Dann mögen sie sehen, wie sie sich weiter helfen. Nein: wenn einmal vom Staat die Erziehung von Künstlern übernommen wird, dann hat er auch die Verpflichtung, ihnen lohnende Aufträge zu geben, sie zu beschäftigen. Es ist ja in den letzten Jahren recht viel geschehen: nicht allein Museen werden mit Wandmalereien ausgestattet, auch Gerichtssäle, auch

die Aulen von Schulen und Universitäten erhalten künstlerischen Schmuck, aber es ist dies noch viel zu wenig. Ehe nicht wieder das Bedürfnis vorhanden ist — die Mittel werden dann schon beschafft werden — ein jedes öffentliche Gebäude mit plastischem Bildwerk, mit Gemälden auszuschmücken, so lange nicht auch die reichen Privatleute, an denen es ja nicht fehlt, es für eine Ehrensache halten, ihre Paläste, ihre Villen von Künstlerhand zieren zu lassen, so lange, mit einem Worte, die künstlerische Arbeit nicht wieder eine Notwendigkeit geworden ist, so lange sollte man Bedenken tragen, jährlich eine so bedeutende Zahl junger Leute diesem wohl lockenden, aber doch in seinen Erfolgen so ungewissen Berufe zuzuführen, wenigstens aber bei ihrer Ausbildung auch darauf Wert legen, daß sie, wenn die erhofften Ziele nicht erreicht werden, als Zeichner sich ein ehrenvolles Los bereiten können, indem sie der Kunstindustrie ihre Talente weihen. Es ist dies eine schwer zu erreichende Aufgabe, das läßt sich nicht leugnen, allein auf irgend eine Weise muß man es doch versuchen, diese brennende Frage zu lösen. Je mehr der Staat mit vollem Rechte darauf bedacht ist, als Zeichenlehrer nur Leute, die für diesen Beruf vorgebildet sind, anzustellen, je mehr die Photographie die Bildnismalerei verdrängt, die ehedem Tausenden von Künstlern und Stümpern ein leidliches Auskommen gewährte, zumal jungen Malern die ersten Jahre ihrer Selbständigkeit erleichterte, je mehr also die Aussicht auf einen Erwerb für den nicht eminent begabten Künstler fraglich geworden ist, desto vorsichtiger sollte man sein, die Wege, die zum Künstlerberuf führen, so leicht zugänglich zu machen. Nicht für Künstler, sondern für Handwerker sind Kunstschulen von nöten; wenn die Zahl der Maler ganz erheblich sich verringerte, das würde für die Kunst kein Verlust, nein ein rechter Vorteil sein. Ehedem haben die Fürsten, haben die Aristokraten der Geburt und des Besitzes die Kunst gefördert, heute fällt diese Aufgabe dem Staate zu, und wenn er sie nicht lösen kann, dann soll er das Seine thun, die Überfülle der Künstler einzuschränken

oder deren Thätigkeit auf andere, dem Gemeinwohl wie dem einzelnen Künstler ersprießliche Weise nutzbar zu machen.

Die alten Meister arbeiteten nur auf Bestellung. Daß auch für sie zuweilen schwere Zeiten kamen, beweist der Stoßseufzer, den Meister Lukas Moser aus Weil 1431 auf seinem Altar-Gemälde in Tiefenbronn aufzeichnete: „Schrie Kunst, schrie und klag dich ser, din begert jecz Niemen mer, so o we 1431." Gewöhnlich war genau stipuliert, was gemalt werden sollte, wie die Ausführung verlangt wurde; der Preis war kontraktlich ebenso ausbedungen. Der Künstler wußte, was er verdiente; der Stoff war ihm gegeben. Schon im siebzehnten Jahrhundert wählten sich die Maler oftmals ihre Stoffe selbst, aber sie waren doch wohl immer sicher Käufer für die Bilder zu finden. Freilich mußten sie ebenso wie früher dem Geschmacke der bezahlenden Kunstfreunde Rechnung tragen, und wenn sie beabsichtigten, ihre Werke nicht in ihrem Atelier zu behalten, sondern sie zu verkaufen, so durften sie nur solche Gegenstände malen, die des Beifalls der Käufer gewiß waren. Dem holländischen Kunstliebhaber waren die Bilder aus dem alten und neuen Testamente willkommen, aber er hätte es für unzulässig gehalten, in seinen Stuben Darstellungen nackter Männer und Frauen aufzuhängen, wenngleich das Vorgeben, daß ein Gegenstand aus der Mythologie gemalt sei, die Nuditäten in den Augen vieler gerechtfertigt erscheinen lassen mochte. Diese skrupulöse Auffassung der streng religiösen Holländer schloß die Darstellung solcher Vorwürfe gänzlich aus; ihnen sagte mehr das Genrebild, das Stilleben, die sorgfältig bis ins kleinste Detail ausgeführte saubere Arbeit zu; waren doch alle die Gemälde bestimmt, das Wohnzimmer eines Privatmannes zu schmücken, und konnten da aus nächster Nähe mit immer neuer Freude betrachtet werden. In Frankreich und in Italien, zum Teil auch in Deutschland schafft der Künstler, wenn er nicht für die Kirche thätig ist, nicht für den in seiner Religiosität so gewissenhaften Handelsherrn und Bürgersmann, sondern für Fürsten, für den Adel, die ihre

viel Anklang, ja Bewunderung dasselbe auch bei dem gebildeten Publikum findet: für den Künstler, der seine Hoffnung auf den Verkauf gesetzt, kann der Papier-Ruhm, kann alle Anerkennung der Gebildeten nicht einen Käufer ersetzen; er wird ja auch jene Vorteile nach Gebühr zu schätzen wissen, allein er will leben und kann nicht leben, wenn er für seine Werke keine Abnehmer findet. So wohl es ihm thun mag, den Beifall des Kunstgelehrten sich erworben zu haben, so wird er doch nicht dessen Rat und Anregung beachten, sobald derselbe mit den Wünschen des kaufenden Publikums im Widerspruche ist. Auf diese Leute muß er in erster Linie Rücksicht nehmen. Wer sind denn aber die Kunstfreunde, die praktisch die Kunst unterstützen? Von ihnen hängt ja zum großen Teile die Entwickelung unserer modernen Kunst ab. Auch diese Frage verdiente wohl untersucht zu werden, und ihre Lösung würde nicht ohne Wert für die kulturgeschichtliche Schilderung unserer modernen Zeit sein. Daß der größere Teil der Leute, welche sich lebhaft für die Kunst interessiren, nicht imstande ist Kunstwerke zu kaufen, ist ja bekannt.

Da der Verkauf eines Gemäldes immer ziemlich problematisch ist, sobald der Meister sich nicht eines schon wohlbegründeten Rufes erfreut, so muß der Preis desselben derartig bemessen werden, daß der Maler es auch, ohne in Not zu geraten, ertragen kann, wenn eine oder die andere seiner Arbeiten keine Liebhaber findet. Vielleicht würden die Gemälde billiger, wenn ihr Verkauf ein sicherer wäre, jedenfalls sind sie heute teuer; für bessere Werke werden Preise verlangt und gezahlt, welche dem minder Begüterten schon ein kleines Vermögen repräsentieren. Man kann für 1000 bis 3000 Mark recht wohl heute noch ein gutes Bild eines älteren Meisters, wenn auch nicht eines allerersten Ranges, erwerben, während die modernen Maler ihre Forderungen viel höher stellen, so hoch, daß nur eine kleine Minorität zu kaufen vermag. Unter diesen mit Glücksgütern gesegneten Leuten sind einige, die aus wahrem warmen Kunstinteresse kaufen, die mit feinem Geschmack zu wählen wissen, für die zu arbeiten dem

Künstler eine Freude ist; andere kaufen, um dann gelegentlich ihre Gemälde versteigern zu lassen und so einen Gewinn zu erzielen, andere, weil es ihrer Stellung, ihrem Reichtum entspricht, die Kunstmäcene zu spielen. Es ist keine gleichartige Masse von Kunstgönnern mehr vorhanden, und deshalb ist es für den Künstler so schwer, allen den verschiedenen Ansprüchen gerecht zu werden. Man macht den Malern den Vorwurf, daß die großangelegten Historienbilder immer seltener werden, daß auf den Ausstellungen Genrebilder, Landschaften, Stillleben vorherrschen; mit Unrecht: die letztgenannten Arten von Bildern werden lieber gekauft, die historischen Gemälde großen Stils finden selten, und dann meist nur in den Staatsgallerien Abnehmer. Will aber ein Historienmaler trotzdem versuchen, ein solches Gemälde zu schaffen, so bereitet schon die Frage: was soll er malen? ihm die größten Schwierigkeiten. Bilder religiösen Inhaltes werden von Privatleuten selten gewünscht; die schönen Zeiten, wo aus der alten Geschichte man Stoff wählen konnte, wo die Thaten des großen Alexander, die Darstellungen der römischen Helden Beifall fanden, die sind vorüber; solche Gemälde erscheinen unmodern. Auch die für die älteren Künstler unerschöpfliche Quelle der griechisch-römischen Mythologie ist versiegt, nicht daß die heutige Zeit etwa an den unbekleideten Gestalten Anstoß nehme, nein, dieselben haben ihre alte seit Jahrhunderten erprobte Anziehungskraft nicht verloren, aber man will dieselben anders motiviert; man hat kein Interesse mehr für Amor und Psyche, für Venus und Adonis, Diana und Endymion, für die Abenteuer der Europa, Antiope und wie die früher so beliebten Göttinen heißen mögen. Für die Schönheit unbekleideter Gestalten ist die Gegenwart recht wohl empfänglich, ja der Maler, der solche mit allem Sinnenreiz ausgestattet, recht pikant darzustellen vermag, kann immer sicher sein, Bewunderer, Käufer zu finden. Solch ein Gemälde paßt zu schön in den Saal eines reichen Hauses. Allein die Motivierung jener Darstellungen ist doch nicht so leicht; auch heute noch würde ein großer Teil unserer Kunst-

freunde, so wohl ihm sonste in solches Bild gefallen mag, Anstoß daran nehmen, sobald schlechthin der Künstler nackte Männer- und Frauengestalten malen wollte. Es muß ein leidlich plausibler Vorwand auch für deren Darstellung gefunden werden.

Schwieriger wird es nun dem Künstler, einen brauchbaren Stoff aus der Geschichte ausfindig zu machen. Ägyptische und assyrische Historien werden da vorgeführt; mit unsäglichem Fleiße hat der Künstler aus gelehrten Werken sich über Kostüm und sonstige Äußerlichkeiten unterrichtet, in den Museen ernsten Studien sich hingegeben: vielleicht, daß der Reiz der Neuheit dem Werke Beifall erwirbt. Andere Maler suchen in der Geschichte der Vandalen, der Westgoten, der Völker des Mittelalters irgend eine Episode, die sich darstellen läßt, und sind dann in der Regel genötigt, im Kataloge dem Publikum zunächst die Belehrung zu bieten, was sie denn eigentlich in dem Gemälde haben darstellen wollen. So bewandert ist wohl keiner in der Geschichte, daß er auf den ersten Blick erkennt, was der Künstler beabsichtigt. Es ist dies die bedenkliche Seite der oft mit solcher Emphase den Künstlern empfohlenen Geschichtsmalerei: das Publikum weiß durchschnittlich sehr wenig von Geschichte; wir kennen ja in den allgemeinen Umrissen den Entwickelungsgang derselben, die Einzelnheiten sind nur den Wenigen näher bekannt, welche eingehendere Studien gemacht haben. Die religiöse Malerei hat schon vor der Profan-Geschichtsmalerei das eine Bedeutende voraus, daß ihre Stoffe einem jeden wohlbekannt sind. Ein jeder weiß, welche Bedeutung die dargestellte Episode, beispielsweise der Passionsgeschichte, hat, was vorher, was nachher erfolgt; er ist mit einem Worte in dieser Geschichte völlig zu Hause und kann mit vollem Verständnis beurteilen, ob der Maler in seiner Darstellung der biblischen Erzählung auch wirklich gerecht geworden ist. Darstellungen aus der Profan-Geschichte werden nie der Menge, selbst der Menge der Gebildeten, so leicht verständlich werden.

Stoffe aus der modernen Geschichte zu wählen ist schon

deshalb schwer, weil dieselbe in den seltensten Fällen sich malerisch gut darstellen läßt. Wir können ganz davon absehen, daß ja wichtige, folgenschwere Ereignisse oft in den Parlamentshäusern vor sich gehen: der Geschichtsschreiber wird mit hinreißender Beredsamkeit eine solche Sitzung schildern können, die Gestalten der Redner den Lesern lebendig vorführen und, wenn sein Talent ausreicht, ein ergreifendes, dem Gedächtnis sich einprägendes Gemälde schaffen: der Maler kann nur den Redner, nicht aber die Rede malen; der Beschauer des Bildes muß wissen, was da vorgeht; der Künstler kann es ihm, seit er auf die Verwendung der Spruchbänder Verzicht geleistet hat, nicht verständlich machen. So sind denn also solche Vorgänge für den Maler unbrauchbar; man hat ja beispielsweise den Schwur im Ballhause gemalt, aber wie lahm ist die Schilderung des Malers, wenn wir sie mit der eines bedeutenden Geschichtsschreibers vergleichen. Andere Ereignisse der modernen Geschichte eignen sich, so oft sie auch von Malern gewählt worden sind, ebenso wenig für die Darstellung durch ein Gemälde. So ist gewiß der Moment, in welchem nach der Schlacht von Sedan der General Reille dem König Wilhelm Napoleons Brief überreicht, von allerhöchster Bedeutung; das Gemälde wird uns immer kalt lassen, da der Maler nur den Brief und nicht den Inhalt desselben malen kann. Die Unterzeichnung des Pilsener Recesses durch die Wallensteinschen Generale kann nie gut dargestellt werden; wir werden immer nur ein Stück Papier sehen, das mehr oder minder betrunkene Heerführer mit größerer oder geringerer Bereitwilligkeit unterschreiben; ob dies Blatt Papier einen welthistorischen Akt enthält, ob es eine Sammelliste für irgend einen wohlthätigen Zweck vorstellt, das muß der Beschauer wissen: der Maler kann es ihm nicht klar machen. — Glücklich ist noch immer der Künstler zu nennen, der einen Vorgang unserer Zeitgeschichte zu schildern hat, bei dem die Uniformen vorherrschen; er hat dann wenigstens Gelegenheit, mit mannigfachen Farben zu operieren, ein farbenheiteres Ensemble herzustellen. Aber traurig, wenn er eine Scene

darstellen soll, in der Civilisten im schwarzen Frack, im dunkeln Überrock eine Hauptrolle spielen; an der Lösung dieser Aufgabe könnte auch der geschickteste Colorist verzweifeln.

Schon aus diesem Grunde werden Bilder des militärischen Lebens und Treibens immer den Vorzug verdienen und erhalten, allein einen historischen Charakter werden diese Gemälde nur in Ausnahmefällen an sich tragen, meist wird man sie der Gattung des Genre zuzählen müssen. Ich meine: es wird immer schwerer, in einem solchen Bilde einen bestimmten geschichtlichen Moment festzuhalten, eine Scene vorzuführen, die ihrer Bedeutung nach auch ohne Beihilfe einer Inschrift oder eines Katalogs zu erkennen ist. Es gehört nicht eine zu große Bildung dazu, zu unterscheiden, ob eine Schlacht der Deutschen gegen die Franzosen, der Franzosen gegen die Araber von Algier ꝛc. dargestellt wird, aber welche bestimmte Schlacht der Künstler im Auge gehabt, das wird das Publikum in den seltensten Fällen zu erkennen vermögen. Bei Tours und Poitiers hieb Karl Martell an der Spitze seiner Franken noch mächtig auf die Sarazenen ein, das giebt ein schönes Bild; heute hält der Heerführer mit seinem Stabe weit von dem Kampfgewühl, das sich meilenweit erstreckt und in eine Unzahl Einzelepisoden auflöst. Dem Kenner der Kriegsgeschichte kann vielleicht durch Andeutung des Terrains, der taktischen Formation der Maler einen Anhalt geben, welche Schlacht er im Auge gehabt: dem nichtgelehrten Publikum gegenüber wird ihm das in den seltensten Fällen gelingen; es glaubt es dem Meister ja, wenn derselbe versichert, er habe die Schlacht von Bapaume oder von St. Quentin u. s. w. darstellen wollen; aber wie sich diese Schlacht, von anderen desselben Krieges — natürlich nur auf dem Gemälde – unterscheidet, das wird das Publikum gewöhnlich nicht zu fassen verstehen. Es sieht in dem Bilde nicht eine bestimmte Schlacht die am so und sovielten Tage des Jahres x geschlagen wurde, sondern nur ein Gemälde, das eine — welche, das bleibt dahingestellt — Schlacht aus einem bestimmten Kriege vorführen soll; es wird mit einem

Worte mehr ein Genre- als ein Historiengemälde in dem Kunstwerk sehen.

Aber auch diese Arbeiten werden nicht zu viele Abnehmer finden; Fürsten, die selbst oder deren Truppen jene Schlachten mit geschlagen, Museen, welche die Großthaten der Nation zu verherrlichen haben, etwa noch Militairs, wenn ihnen die Mittel zur Verfügung stehen, sich eine so kostbare Erinnerung zu erwerben, sonst vielleicht hin und wieder ein Privatmann, das werden die einzigen sein, die solche Bilder nicht bloß bewundern, sondern auch kaufen.

Ich wollte mit diesen kurzen Andeutungen, die ja leicht jeder Leser für sich weiter ausspinnen kann, nur darauf hinweisen, daß es nicht Schuld der Künstler ist, wenn die große Historienmalerei heute nicht wie früher gepflegt wird; unsere Künstler sind solchen Aufgaben ganz gewiß gewachsen, und sollten sie vielleicht zunächst denselben nicht ganz gerecht werden, weil sie an derartige Arbeiten nicht gewöhnt sind, so werden sie schon, wenn das Publikum mehr große Historienbilder verlangt, bald lernen, auch sie gut zu malen. Aber das Publikum wünscht wohl solche Gemälde zu *sehen*, aber sie zu *kaufen* kommt ihnen nicht in den Sinn, and daß ein Maler bloß um den Beifall der Menge zu erhaschen, eine Arbeit unternehmen soll, die ihm nichts bringt als ein bißchen recht vergänglichen Ruhm, das kann man in unserm nüchterndenkenden Zeitalter von ihm doch nicht im Ernste verlangen.

Der Künstler, der sein Publikum kennt und den Wünschen desselben nachkommt, ihm immer etwas Neues, noch nicht Dagewesenes bietet, der wird schon nicht allein unfruchtbare Bewunderung ernten. Immer wieder bewährt die Darstellung schöner nackter Gestalten, zumal schöner Weiber — es sind ja doch überwiegend Männer, die kaufen — ihre Anziehungskraft, ob der Künstler nun die fünf Sinne, oder eine Quelle, eine Odaliske, eine Perle in der Muschel, eine Wahrheit oder sonst etwas zu malen vorgiebt. Dann aber regt die schon durch vieles Sehen

abgestumpften Nerven des Publikums nur noch das Außergewöhnliche an. Die alten Meister haben die Apostel als schöne kraftvolle Männer gemalt; sie so dargestellt zu finden, ist man gewöhnt; wie wäre es, sie einmal als alte abgezehrte Gestalten nach Modellen, die einem Hospital für hilflose Greise entnommen sind, vorzuführen, mit der Poesie des Häßlichen es zu versuchen? Wie oft schon ist Christus, als Knabe im Tempel lehrend, von den Malern dargestellt worden? Da ist der jugendliche Jesus ein schöner Jüngling, der zwischen die bedeutsamen Gestalten der Pharisäer und Schriftgelehrten hingestellt wird. Seit einer unserer großen Meister dem Christusknaben, den ihn umstehenden Besuchern des Tempels eine entschiedener jüdische Physiognomie lieh, glauben manche Maler nicht genug darin thun zu können, um die Lokalfarbe so recht wahrheitsgetreu wiederzugeben. Aus dem Christusknaben ist ein vorlauter, naseweiser Junge mit klar ausgesprochenen semitischen Gesichtszügen, aus den Pharisäern und Schriftgelehrten sind polnische schmutzige Handelsjuden geworden. Ja da mag der Kritiker die Achseln zucken und eine solche Kunstleistung so streng, wie er will, verurteilen: der Maler findet aber gerade für solch ein Bild viel eher einen Käufer, als wenn er, in den alten Bahnen wandelnd, etwas wirklich Schönes geschaffen hätte. Er hat das in den Augen der zahlenden Kunstfreunde viel geltende Verdienst, originell zu sein. Und unter diesem Vorwande läßt sich ja das Publikum unglaubliches bieten; man giebt zu, daß ein Gemälde schlecht komponiert sei, daß man kaum ahne, was der Künstler eigentlich gewollt, daß die Farben unwahr, kurz, daß das ganze Werk nicht genießbar — alles das zugestanden, aber es ist doch originell; man weiß zwar nicht so recht, was das Bild darstelle, jedoch das giebt dem Schöngeist um so mehr Gelegenheit zu feinen und witzigen Bemerkungen, kurz ein solches Werk findet nicht allein Bewunderer, und zwar ganz fanatische, gesinnungstüchtige, sondern auch Käufer. Der Maler muß nur sein Publikum kennen. Lange genug hat man es nur in eine sanft elegische

Stimmung versetzt, den Abschied der Söhne Karls I., die Trennung Ludwigs XVI. von seiner Familie, die Söhne Eduards u. s. w. gemalt, aber zum Gruseln hat man es nicht gebracht. Wer das versteht, der kann auf Beifall rechnen; die Leute schütteln den Kopf, kehren aber zu dem Bilde zurück, das so ganz anders wie andere Kunstwerke sie anzupacken versteht; sie beschäftigen sich länger und aufmerksamer mit ihm, und natürlich, falls das Werk von einem tüchtigen Künstler herrührt, wird es ihnen auch nun mehr sagen, als wenn sie es wie die anderen Gemälde der Ausstellung nur flüchtig anschauen; so hat der Maler das eine Wichtige erreicht, das Publikum festzuhalten und es zu zwingen, seine Arbeit mit Aufmerksamkeit zu betrachten, und das ist, wie gesagt, schon viel wert.

Darf man es den Künstlern verargen, daß sie zu solchen Mitteln greifen, sich bemerklich zu machen, damit ihre Werke nicht wie die vieler anderer Maler in den Ausstellungen übersehen werden? Ich glaube, man hat mit Unrecht immer nur dem Künstler den Vorwurf gemacht, nichts Besseres, Bedeutenderes, Großartigeres geschaffen zu haben. Ist es denn allein Schuld der Maler, wenn die große Kunst heute weniger gepflegt wird? trifft nicht mit viel größerem Rechte das Publikum der Vorwurf, daß es die große Historienmalerei nicht mehr ermuntert, daß nur eine Dosis von pikanten Zusätzen solche Kunstschöpfungen ihm noch annehmbar erscheinen lassen, daß es mehr Interesse für Genre- und Landschaftsbilder als für Historiengemälde zeigt. Weshalb das kaufende Publikum diese Vorliebe besitzt, das ist ja wohl zu erklären; aber wenn man geneigt ist, den Geschmack der Kunstsammler zu entschuldigen, dann sollte man erst recht dem Künstler keinen Vorwurf machen, wenn er diesem Geschmacke zu entsprechen sich bemüht. Wenn von einer Schuld überhaupt die Rede sein kann, dann haben Künstler wie Kunstmäcene sie unzweifelhaft gemeinsam zu tragen.

Schon ist darauf hingewiesen worden, das durch die Ausbildung der Photographie den Malern, zumal den jüngeren, ein Erwerb, die früher so einträgliche Portraitmalerei, wenn nicht

ganz entzogen, so doch bedeutend eingeschränkt worden ist. Dafür ist ihnen nun in neuester Zeit ein weites und lohnendes Gebiet der Thätigkeit in dem Bedürfnis nach Illustrationen eröffnet worden. Ohne Illustrationen ist kaum noch eine für das größere Publikum bestimmte Ausgabe eines Buches denkbar. Man kann nun darüber streiten, ob es für die Bildung des Geschmackes vorteilhaft ist, daß durch so viele Abbildungen das Auge noch mehr ermüdet und zur Flüchtigkeit gewöhnt wird; man kann zugeben, daß Nachbildungen von Denkmälern, von Tieren und Pflanzen, von bestimmten Gegenden für die Bildung der Leser sehr ersprießlich sind, aber bestreiten, daß es gut ist, ein jedes Gedicht, einen jeden Roman u. s. w. zu illustrieren, die Phantasie der Leser durch Darbieten solcher Bilder einzuschränken und zu verkümmern — darüber, wie gesagt, werden die Ansichten geteilt sein, aber eins ist sicher, daß dieses stets wachsende Bedürfnis nach künstlerischer Ausschmückung der Bücher dem Künstler einen immerhin nicht zu verachtenden Erwerb in Aussicht stellt. Jemehr die Technik des Holzschnittes, des Buntdruckes vervollkommnet werden, desto mehr eignet sie sich auch, wirkliche Kunstwerke zu reproduzieren, und zwar werden diese Reproduktionen wohlfeil sein und selbst von dem minder Bemittelten, der nicht daran denken kann, sich ein Originalgemälde zu kaufen, erworben werden. So kann auch die moderne Kunst wieder populär werden, und je bedeutendere Maler es nicht für unter ihrer Würde halten, für solche Zwecke mit thätig zu sein, um so mehr wird eine solche wohlfeile Kunst auch sich im Hause des Nichtbegüterten ein Plätzchen erobern; Kunstwerke zu besitzen, wird dann nicht allein das Privilegium des Reichtums sein, sondern ein jeder wird sich an den Schöpfungen der Kunst in seinem Hause wieder zu erfreuen imstande sein.

Die materiell gesicherte Stellung, deren der Malermeister in seiner Zunft und durch dieselbe sich erfreute, wird der moderne Künstler schwerlich wiederzugewinnen vermögen: jede politische, jede wirtschaftliche Katastrophe ist zunächst für den

Künstler empfindlich, dessen Werke, sobald die Kapitalisten ihr Geld zurückhalten, nicht gekauft werden; denn da diese Werke doch nicht als ein Notwendiges sondern nur als zum schönen Luxus dienend angesehen werden, so beschränkt ein jeder seine Ausgaben dadurch zunächst, was nicht notwendig ist, das auch nicht anzukaufen. Gegen solche Zeiten der Stockung werden die Künstler sich selbst zu schützen haben; früher war es der Handwerksbetrieb, der über schwere Tage hinweghalf. Die Innungen und Zünfte werden für die Künstler wohl schwerlich wieder belebt werden, wohl aber wäre es möglich, daß dieselben in freiorganisierten Verbänden und Genossenschaften, wie dies zum Teil ja schon geschieht, für ihre Interessen Sorge tragen. Diese Vereinigungen werden am ersten auch dazu beitragen, die Lage der Künstler zu verbessern und die traurigen Erscheinungen der Künstler-Proletarier mit der Zeit verschwinden zu lassen.

B. Das Gemälde.

Wie der Maler zunächst in Skizzen seine Ideen festzuhalten sich bemüht, ist schon erwähnt worden. Als Probe einer solchen Skizze teile ich hier die Nachbildung der Rötelzeichnung von Raffael (jetzt in Oxford) mit (Fig. 15), in der er die erste Idee für die Hauptgruppe der Madonna Franz des ersten (Fig. 16) festzuhalten sich bemüht hat, eine Studie, die aller Wahrscheinlichkeit zufolge nach der Natur entworfen worden ist. Diese Skizzen werden bald flüchtiger, bald sorgfältiger gezeichnet sein; Raffael hat einige Entwürfe mit einer Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, als seien sie selbst bestimmt, als Kunstwerke betrachtet zu werden. Und doch behielt damals der Künstler die Skizzen, die Vorbereitungen (préparations) für sich und versuchte nicht, wie heute, sie zu verhandeln.

Die alten Meister zeichneten, wie Cennino Cennini in seinem Buche von der Kunst (verfaßt um 1400. — deutsch von Albert Ilg) lehrt, auf geglättete Buchsbaumplättchen, die mit gebranntem Knochenpulver präpariert waren, oder auf Pergament oder Papier, welches man verschieden, je nach Bedürfnis grün, schwarz.

blau oder rötlich färbte. Man benutzte **Silberstifte**, also Zeichenstifte, deren Spitze wenigstens aus reinem Silber bestand, oder **Bleigriffel**, die aus zwei Teilen Blei und einem Teil Zinn gefertigt waren. Verfehltes wurde mit Brotkrume aus-

Fig. 15.



Skizze Raffaels zur Madonna Franz des Ersten.
(Nach Ch. Blanc.)

gelöscht. Zum Ausführen der Zeichnung brauchte man Federn. Die Schatten wurden mit Tinte vermittelst trockener spitzer Pinsel (aus Eichhornschwänzen) getuscht, und zuweilen auch Wasserfarbe dazu benutzt, deren Schattentöne durch Tinte gedun-

kelt wurden. Die Lichter setzte man dann in hellen Deckfarben auf (Bleiweiß). Solche Zeichnungen auf gefärbtem Papier mit aufgesetzten Lichtern sind noch im sechzehnten Jahrhundert

Fig. 16.



Die Madonna mit dem Kinde aus der h. Familie Franz des Ersten.
(Nach Ch. Blanc.)

auch unter den deutschen Meistern sehr beliebt. Auch die Kohlezeichnung, die Dürer so vielfach anwendet, und die zumal für die Ausführung der Kartons so wichtig ist, kennt Cennino Cennini sehr wohl, giebt jedoch keine Anweisung, die

Zeichnung zu fixieren. Beiläufig erwähnt er die schwarze Kreide (Kap. 34), die in Piemont gefunden werde, eine Art Thonschiefer, welche auch in Thüringen, Spanien u. s. w. vorkommt. Die schwarze Kreide wird jedoch nur zum Zeichnen benutzt, sie, wie dies heute geschieht, mit dem Wischer (estompe) zu verschmelzen, das scheint den alten Zeichnern noch nicht geläufig. Mehr als die schwarze Kreide wurde der Rötel gebraucht und z. B. von Lionardo und Raffael häufig angewendet. Der Christuskopf in der Brera zu Mailand, der gewöhnlich als ein Werk des Lionardo gilt, ist mit schwarzer Kreide und Rötel gezeichnet. Mit der Feder fixierte man einen Entwurf, der mit dem Bleigriffel oder mit Kohle zunächst skizziert war, und zeichnete gewöhnlich wohl mit Tinte, mit der man auch die fertige Contourzeichnung leicht tuschte. Sonst braucht man zum Tuschen auch häufig Bister, eine kaltbraune, aus Ruß gefertigte Farbe. Wann der schwarze chinesische Tusch, der aus Graphit gefertigte Bleistift zuerst verwendet wurde, kann ich nicht feststellen. Im vorigen Jahrhundert scheint man beide schon benutzt zu haben. Gummi elasticum hat man zum Wegwischen der Bleistiftstriche wahrscheinlich erst in unserem Jahrhundert gebraucht. Die Idee, die Farbe des Tintenfisches, der Sepia, zum Malen zu benutzen, rührt von Crescenz Jakob Seidelmann (1750—1829) her, der während seines Aufenthaltes in Italien (1771—1781) zuerst erfolgreiche Versuche anstellte. Leicht aquarellierte Skizzen haben dann die holländischen Maler schon im siebzehnten Jahrhundert entworfen; Ploos van Amstel hat eine Zahl derselben ganz vorzüglich facsimiliert. Übrigens wäre die Geschichte der Zeichenkunst und speziell der Technik des Zeichnens recht wohl einer eingehenden Untersuchung wert.

An eine so flüchtig hingeworfene Komposition kann man billigerweise nicht zu strenge Anforderungen machen; flott und frisch ist der künstlerische Gedanke fixiert; Einzelnheiten sind nur angedeutet. Nun sollte eine solche leicht mit ein paar Strichen

entworfene Zeichnung nur der Künstler machen, der dieselbe auch allen Ansprüchen genügend ausführen kann. Heute giebt es Maler, die sich für Künstler halten, und die sich immer und immer begnügen, nur Skizzen zu zeichnen, diese auf den Markt bringen, aber nie die Ausdauer, vielleicht auch nicht die Fähigkeit haben, ein fertiges Bild auszuführen. Dem tüchtigen Künstler sind die Skizzen jedoch wie gesagt nur Brouillons, notwendige Vorbereitungen zur ernsten Arbeit. Er sorgt dafür, daß die Hauptpersonen, in welchen sich das ganze Interesse des Gemäldes konzentrieren soll, an einer schicklichen Stelle, wo das Auge des Beschauers sie leicht sucht und findet, also etwa in der Mitte des Bildes oder sonst an einem sofort bemerklichen Punkte, ihren Platz erhalten. Braucht er mehrere Gestalten zu seiner Darstellung, so sucht er dieselben so zu Gruppen zusammenzustellen, daß der Umriß dieser Gruppe dem Auge wohlgefällig und ansprechend sich bildet, daß nicht hervorragende Partien den Fluß des Konturs stören. Als Beispiel, wie schön eine festgeschlossene Gruppenbildung im Gemälde wirkt, stelle ich Peruginos Sposalizio (jetzt in Caen) (Fig. 17) dem von Raffael (in der Brera) (Fig. 18) gegenüber; mit denselben Figuren, die der alte Meister locker nebeneinander geordnet, hat der Schüler die schönste Gruppe zu bilden verstanden. Gruppen werden durch verhältnismäßig wenige Gestalten gebildet; sind daher große Volksmassen darzustellen, so wird der Künstler darauf achten, daß dieselben eine schöne Umrißlinie bilden, im einzelnen jedoch wieder in Gruppen gegliedert sind, welche dem Ganzen zwar sich unterordnen, aber dasselbe doch beleben. Dafür wird Sorge getragen, daß in der Komposition ein gewisses Gleichgewicht vorhanden ist, daß also nicht auf einer Seite große Massen vorherrschen, während die andere leer ist. Die Aufmerksamkeit des Beschauers ist auf die Hauptperson oder auf die Haupthandlung zu konzentrieren; alles, was das Auge von dieser Hauptsache ablenkt, sei es nun, daß auffallende Verstöße gegen Zeichnung, Kolorit oder Komposition vorkommen, oder daß Nebendinge sich zu sehr vordrängen, ist als Fehler zu

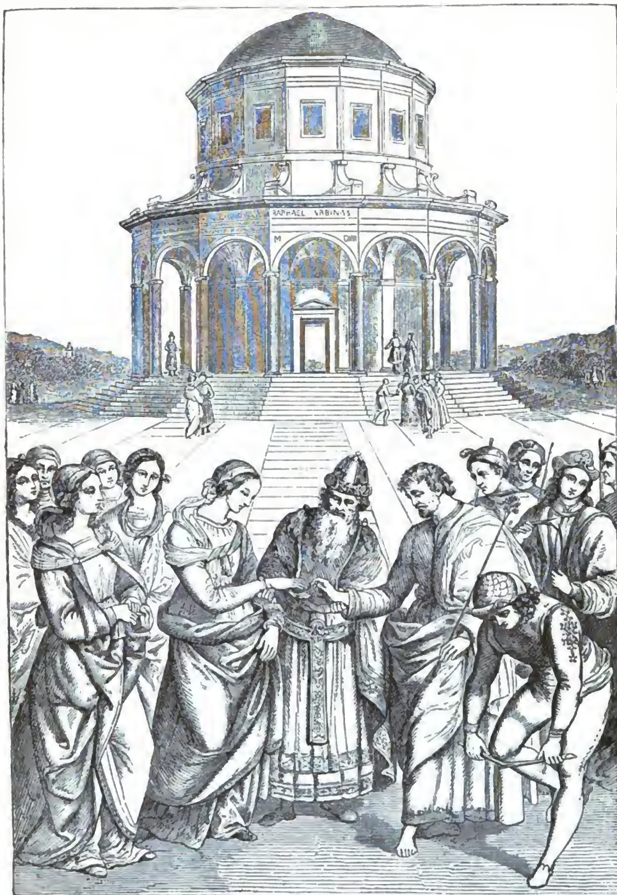
vermeiden. Die Haupthandlung ist die Dominante, der sich alles unterzuordnen hat. Vor allem haben die Maler der vollendeten

Fig. 17.



Pietro Perugino, Vermählung der h. Jungfrau.
(Nach Viardot.)

Fig. 18.



Raffael, Vermählung der h. Jungfrau (Sposalizio).
(Nach Woltmann.)

Kunst es vermieden, durch Nebenepisoden die Aufmerksamkeit des Beschauers abzulenken. Die alten Meister des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben keine Bedenken getragen, in einem

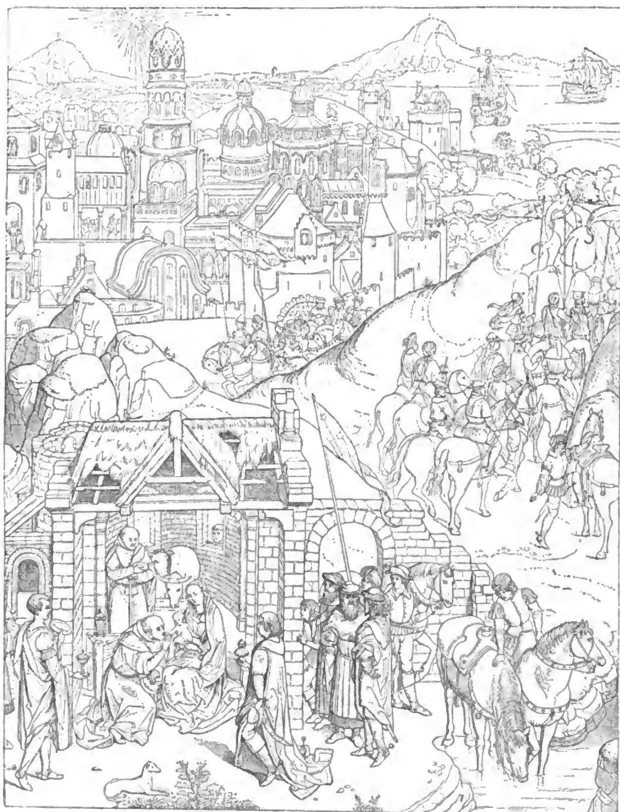
Fig. 19.



Die sieben Freuden der Maria von H. Memling. 1.
(Nach Förster.)

Bilde eine ganze Menge von Episoden derselben Geschichte darzustellen (vgl. Fig. 19, 20, 21, die man sich zusammengesetzt zu denken

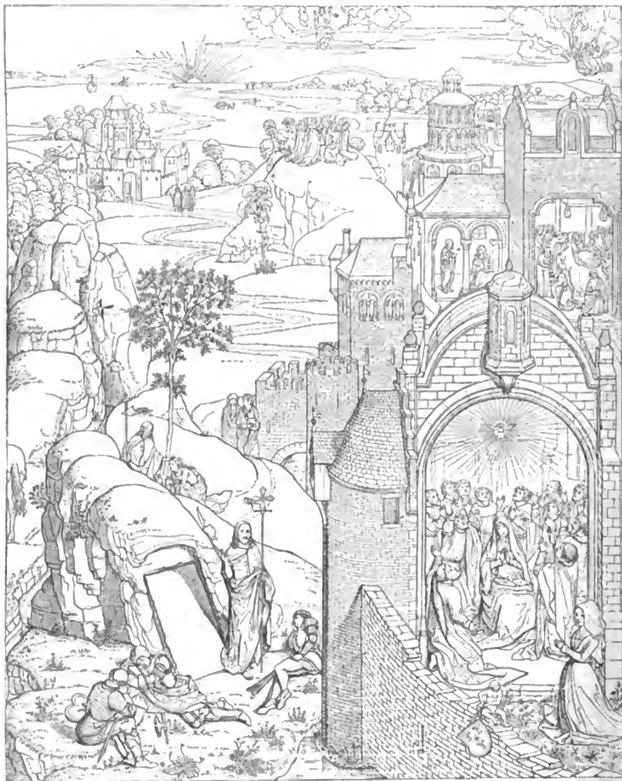
Fig. 20.



Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 2.
(Nach Förster.)

hat): bei Raffael ist alles das vermieden, ja er weiß mit den knappsten Mitteln seinen Stoff darzustellen, und das Bild, in dem

Fig. 21.



Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 3.
(Nach Förster.)

er an der Decke der Stanza della Segnatura das Urteil des Salomo schildert, ist als musterhaft in der Schlichtheit und Einfachheit der Komposition anzusehen. Eine solche Einfachheit überall zur Anwendung zu bringen, ist natürlich nicht immer möglich, allein die unbedingte Hervorhebung der wesentlichen Gestalten, auf die es bei der Komposition ankommt, wird doch jeder verständige Maler anstreben. Bei einem wahrhaft bedeutenden Gemälde wird deshalb jene Hauptsache so stark wirken, daß alle Nebensachen nur eine sekundäre Bedeutung gewinnen; sie tragen das Ihre allerdings mit bei, vollenden die Harmonie, machen sich aber dann erst störend bemerklich, wenn eine Dissonanz oder ein ungebührliches Vordrängen von ihrer Seite sich zeigt. Deshalb werden bei hervorragenden Werken selbst auffallende Schwächen leicht übersehen: die Haupthandlung fesselt den Beschauer in dem Grade, daß er für die Nebendinge kein Interesse mehr übrig hat; erst wenn er die Hauptsache hinreichend betrachtet, erst dann ist er geneigt, den Nebensachen auch Beachtung zu schenken. Gewiß ist es ein hohes Verdienst des Künstlers, wenn auch das minder Bedeutende tadellos schön durchgeführt ist, jedoch das Wesentliche bleibt immer, daß das Interresse nicht von der Haupthandlung abgelenkt wird. Der Künstler wird deshalb das Unbedeutende auch minder durchführen, manche Details absichtlich opfern.

Es ist natürlich, daß in einer großen Komposition oftmals Gruppen und Figuren zur Abrundung, zur Ausfüllung von Lücken u. s. w. notwendig werden, die streng genommen mit dem dargestellten Vorgang in gar keinem Zusammenhang stehen. Dem Künstler liegt es nun ob, auch diese Gestalten mit der Haupthandlung in Verbindung zu setzen. Für den Beschauer darf keine Figur überflüssig erscheinen, jede Einzelheit muß ihm als notwendig geboten erscheinen: die Komposition aber muß in sich so fest geschlossen sein, daß keine Kleinigkeit von ihr fortgenommen werden kann, ohne daß sofort eine Lücke fühlbar wird. Jedoch nicht allein für den geometrischen Aufbau der Kompo-

sition hat dies Geltung: auch geistig muß jede Gestalt zur Harmonie des Ganzen beitragen und unmittelbar oder mittelbar an der Handlung selbst beteiligt sein; selbst die Personen, welche nur als Zuschauer dem dargestellten Vorgang beiwohnen, bei demselben nicht handelnd auftreten, selbst sie nehmen in sofern teil, als der Künstler uns in ihnen zeigt, wie die vorgeführte Handlung auf sie, je nach ihrer verschiedenen Individualität, einwirkt. Sie bilden gewissermaßen den Chor, welcher in seinem Ausdruck, seinen Geberden die Wirkung der Handlung reflektiert. Und dadurch werden auch für den Künstler diese Nebenfiguren zu integrierenden Teilen des Ganzen. Jede Gestalt aber, die auf dem Gemälde Verwendung gefunden hat, muß mitwirken, und zwar so, daß das der Beschauer auch glaubt, nicht bloß gestikulieren oder Gesichter schneiden. Solche geistesleere Füllfiguren fallen selbst minder geübten Augen doch sehr leicht auf.

Während die älteren deutschen Meister ihre Figuren meist ruhig, ohne große Bewegung der Extremitäten darstellen, haben die Italiener, die Weise ihres Volkes künstlerisch benutzend, von der lebhaften Gestikulation ausgiebigen Gebrauch gemacht, dadurch den Vorgang ihren Landsleuten noch verständlicher vorgeführt. Von den Italienern haben dann ihre Nachahmer auch die Benutzung der Gesten gelernt, aber meist nur unruhige, doch nicht lebendige Figuren geschaffen.

Ein jedes Gemälde muß leicht zu überschauen sein, d. h. es muß so komponiert sein, daß man es in seiner Totalität mit einem Blicke auffassen kann. Je größer ein Bild ist, desto größer ist auch die Distanz, aus der es betrachtet werden kann; was, von dieser Entfernung aus gesehen, nicht mehr klar und deutlich hervortritt, das ist für den Beschauer nicht vorhanden; also je größer die Dimensionen des Gemäldes sind, desto einfacher, schlichter und wirksamer werden die Einzelnheiten sich geltend zu machen haben; große Linienführung, ein energisches Kolorit wird da notwendig erscheinen. Ein kleines Bild, das aus der Nähe betrachtet wird, kann dagegen die Details mit

vollster Zartheit wiederzugeben sich bemühen; was für ein großes Wandgemälde geboten erscheint, würde roh wirken, wenn man in derselben Weise bei einem Kabinetstücke verfahren wollte.

Diese Andeutungen mögen genügen zu zeigen, daß ein wirklich wohlgelungenes Gemälde zu schaffen, auch für den hochbegabten Künstler nicht eine so ganz leichte Arbeit ist. Hat derselbe nun einen Entwurf festgestellt, so malt er, wenn er beabsichtigt das Bild in Farbe auszuführen, eine Farbenskizze. Bei der Herstellung derselben wird die Komposition noch manche Änderung erfahren; es kann eine Zeichnung sehr schön wirken und doch dann gemalt keineswegs den gewünschten Effekt hervorbringen. Es ist deshalb durch lange Erfahrung gerechtfertigt, daß, bevor der Künstler an die Ausführung des Gemäldes geht, er in solcher Skizze die wesentlichen Grundzüge der koloristischen Stimmung feststellt.

Nach diesen Vorbereitungen beginnt er endlich die Arbeit. Er zeichnet nun seiner Skizze folgend, den Entwurf auf in der Größe, welche das Gemälde beansprucht. Um diese Übertragung zu erleichtern, haben die alten Meister oft ihre Skizzen mit einem Netze von Quadraten überzogen; die entsprechenden Quadrate des Gemäldes wurden je nach Bedürfnis mehr oder minder groß gezeichnet und so die Kopie rein mechanisch übertragen, so daß sie im Notfall auch von einem Schüler ausgeführt werden konnte. Darauf gilt es nun, die Zeichnung sorgfältig durchzuarbeiten; was in der Skizze und in der Reproduktion derselben nur angedeutet war, wird jetzt genau hingezeichnet. Wenn sich bei den Entwürfen der Meister auf seine Formenkentnis verließ und aus dem Gedächtnis seine Figuren aufzeichnete, so verwendet er jetzt vielfach Modelle; nicht, daß er dieselben unbedingt sklavisch nachahmt, aber die Bewegung der Gestalten wird lebendiger, wenn er dies oder jenes Motiv festhält, die Formen des Modelles seinen sonstigen Erfahrungen entsprechend schöner gestaltend. Für die Ausbildung des Schülers war das Aktmodell schon erforderlich, dem schaffenden Künstler ist es unentbehrlich. Nicht nur kostet ein Modell

je nach seiner Brauchbarkeit viel Geld, dann aber ist es auch sehr schwer ein wirklich passendes ausfindig zu machen. Die der Künstler brauchen kann, bekommt er in der Regel nicht, und die

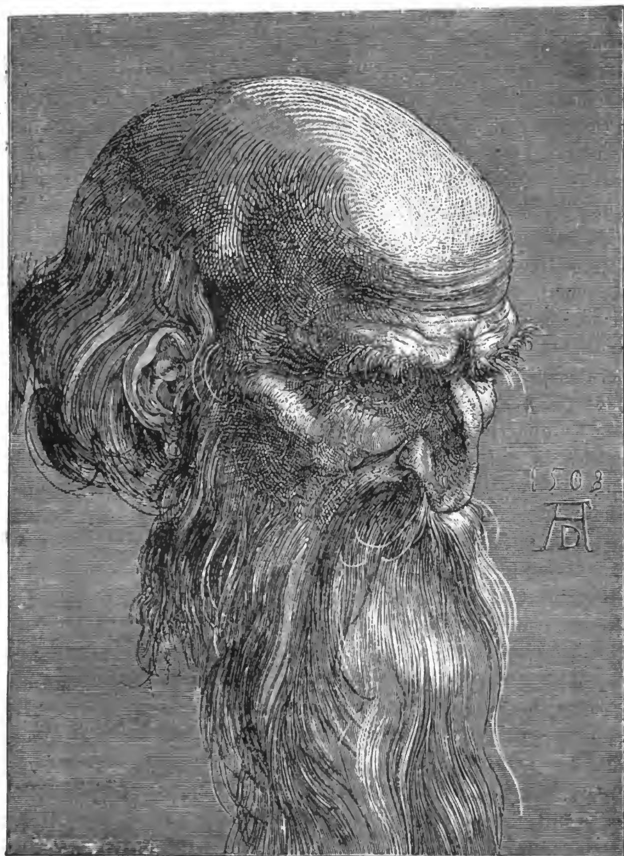
Fig. 22.



Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

er bekommt, kann er nicht brauchen. Wenn es in Städten, wo nicht ein lebhaftes Kunstleben herscht und wo das Modellstehen gewerbsmäßig betrieben wird, schon schwer genug ist ein männ-

Fig. 23.



Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

liches Modell aufzutreiben, so ist dies bei weiblichen noch viel schwieriger. Man hat in neuerer Zeit vielfach schöne Gestalten in malerischen Stellungen photographiert, und diese sogenannten Akademieen sind für den Künstler nicht ohne Wert. Das Modell giebt also dem Maler nur Motive, bietet ihm Gelegenheit, seine Zeichnung hier und da zu berichtigen; ganz und gar wird, wie ich schon (Bd. I. 213) erwähnt, der Künstler nur dann von dem Modell abhängig, wenn er dem Realismus huldigt. Der Realist wird wenigstens auf Schönheit des Modells sehen: dem Naturalisten jedoch ist die Schönheit seines Vorbildes, das er sklavisch nachahmt, Nebensache. Der Idealist bildet sich aus dem, was er in seinen Studien sich angeeignet, bei dem Betrachten der griechischen und römischen Skulpturen gelernt, durch Anschauung verschiedener schöner Modelle erfahren, ein Schönheitsideal, das er in seinen Schöpfungen wiederzugeben sich bestrebt, die Vorstellung einer Schönheit, wie dieselbe in Wirklichkeit kaum je vereint in einem Menschen anzutreffen ist. So lange der Idealist seine Schönheitstypen nicht allein der Beobachtung fremder Kunstschöpfungen entnimmt, sondern durch Studien nach der Natur dieselben belebt und lebendig erhält, wird er sicher Schönes hervorzubringen vermögen; wo jedoch das Streben, für all und jeden Ausdruck eine typische Form zu finden, fortschreitet und die Rücksicht auf eine gewisse Grazie den Künstler alles, selbst das Naturstudium zu opfern veranlaßt, da werden diese idealistischen Schöpfungen endlich leer, geistlos; nur noch so von ungefähr gleichen ihre Gestalten wirklich lebendigen Menschen. Jedenfalls kann der Realist, der Naturalist besser malen, als solch ein Idealist, und so hoch die ideale Auffassung auch geschätzt werden mag, so ist doch unverkennbar, daß ihre Ausartung verderblicher für die Kunst ist, als die der beiden anderen Richtungen, welche die Verbindung mit dem Naturstudium nicht aufgegeben, vielmehr nach der Natur gründlich malen und zeichnen zu lernen ihre Anhänger bestimmt haben. Außer den Akten zeichnet und malt der Künstler sich noch erforderliche Studien, Hände, Füße, Köpfe

Fig. 24.



Gewandstudie v.n Albrecht Dürer.
(Sammlung des Louvre.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

u. s. w. (Fig. 22, 23), deren er bei der Ausführung des Gemäldes bedarf. In dem Wunsche, solche Studien nicht unverwertet zu lassen, bringen heut viele Maler dieselben auf den Kunstmarkt, bald unter der wahren und schlichten Bezeichnung, bald für das Publikum zugerichtet. Da wird aus der Nacktstudie eines Jünglings ein h. Sebastian, aus der eines Mädchens eine Venus; das Portrait eines graubärtigen Greises wird mit einem Folianten, einem Totenkopf bereichert, und der Philosoph, der Eremit ist fertig. Die Studien sollten aber von rechtswegen im Atelier bleiben, wo sie hingehören.

Ein gewissenhafter Künstler zeichnet für ein große Komposition die Gestalten zuerst unbekleidet auf. Raffael hat als Studie für die Transfiguration die schöne Zeichnung angefertigt, die sich jetzt in der Albertina zu Wien befindet, auch für die Hochzeit der Roxane zwei Skizzen, eine mit unbekleideten, die andere mit bekleideten Figuren entworfen. Die erforderliche Gewandung wird sodann angelegt, und auch hier verläßt sich der Maler selten allein auf seine Erfahrung, sondern macht nach dem lebenden Modell oder nach dem drapierten Gliedermann seine Gewandstudien (Fig. 24). Erst wenn die Zeichnung so bis ins Detail vollendet fertig ist, erst dann beginnt der Künstler die Malerei.

Die Summe alles dessen, was für schön gilt, bildet das Schönheitsideal. Dieses Ideal wechselt mit den Völkern und mit den Zeiten; das Ideal eines schönen Weibes denkt sich Tizian ganz anders als Rubens, und Boucher hat wieder seine ganz eigene Auffassung. Jeder Künstler hat somit sein eigenes Schönheitsideal; er sucht durch bestimmte Formen das, was er für schön hält, wiederzugeben: dies ist sein Stil. Ist dieses Ideal im großen Ganzen von den Schülern eines Künstlers geteilt worden, wie z. B. Rubens' Schüler auch die Schönheitsideen des Meisters sich aneigneten, so kann man von der Schule eines Meisters sprechen. Im weiteren Sinne faßt man unter dem Begriff Schule eine Zahl durch gleichartige Auffassung

gewisser Schönheitsbegriffe verbundener Künstler zusammen, und spricht nun von einer spanischen oder französischen, von einer umbrischen oder venezianischen Schule. Nun kann es vorkommen, daß der Maler ebenso wie der Redner, der Schriftsteller sich an gewisse Formen seiner Kunst so gewöhnt, daß er, ohne es zu beabsichtigen, sie immer wieder zur Anwendung bringt; so braucht der Maler mit Vorliebe bestimmte Stellungen, Gesten, Gesichtsformen, Farbenzusammenstellungen: das ist seine Manier. Wird diese Manier von anderen nachgeahmt, so erscheint diese Nachbildung manieriert, und die Künstler, welche in der Wiedergabe der Manier eines großen Meisters ihre Aufgabe sehen, nennen wir Manieristen.

Stilvoll ist eine Komposition, wenn das Wichtige, allgemein Giltige hervorgehoben, von den Zufälligkeiten, die etwa das Modell bietet, abgesehen ist; sie wird schlicht, klar und einfach erscheinen, während die ungebührliche Beachtung aller jener Zufälligkeiten die Komposition unruhig, stillos wirken lassen.

Bei Schilderung eines Gemäldes sprechen wir von drei Gründen (trois plans), dem Vorder-, Mittel- und Hintergrunde. Der Vordergrund (premier plan) hört da auf, wo die Sichtbarkeit der kleinen Details ein Ende hat, der Mittelgrund, wo die Wirkungen der Luftperspektive sich geltend machen.

Über die Technik der Malerei werde ich in den folgenden Abschnitten handeln.

C. Die Historienmalerei.

Das war noch eine schöne Zeit, als der Maler sich allein bemühte, mit seiner Kunst seinem Gotte zu dienen. Der Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen ist all' seine Arbeit gewidmet, und was er schafft, das wird nicht mit kritischem Blicke betrachtet, sondern mit Ehrfurcht angeschaut; die Verehrung, die die Menge für die dargestellten Personen hat, überträgt sich auch auf die Darstellung derselben. So unbeholfen dieselbe anfangs auch ist, sie genügt, denn das, was der Künstler zu sagen hat,

das ist ja allen wohlbekannt, lebt in ihren Herzen, ist ihnen heilig und teuer. Vieles braucht der Maler nur anzudeuten: die Beschauer wissen sich wohl, was noch fehlt, zu ergänzen, empfangen also nicht fertige Kunstwerke, sondern haben dieselben selbst mit eigener Phantasie sich weiter auszuführen. Immer lebensvoller gestalten sich indessen die Gemälde; die einfarbigen, goldigen Hintergründe werden durch Landschaftsbilder ersetzt, und diese Landschaften sucht der Maler so zu gestalten, daß sie mit der dargestellten Haupthandlung in Harmonie stehen, dieselbe wirkungsvoll ergänzen. Während noch Masaccio sich begnügt, mit wenigen Strichen anzudeuten, in welcher Landschaft er die Taufe der Bekehrten durch Petrus, die Geschichte vom Zinsstater vor sich gehen läßt, hat Jan van Eyck schon in der Anbetung des Lammes seine in Portugal gemachten Studien verwendet und eine Scenerie, mit Palmen und Bäumen des Südens staffiert, geschaffen; Tizian hat mit Meisterschaft die romantische Physiognomie seines Heimatlandes mit den schroffen Dolomitklippen geschildert. Frühzeitig wird dann dem Maler die Verpflichtung auferlegt, auch Portraits auf seinen Gemälden anzubringen. Auf den Epitaphiumsgemälden sehen wir rechts von dem dargestellten Heiligen den Familienvater samt seiner männlichen Nachkommenschaft, Söhnen, Schwiegersöhnen und Enkeln knieend, während links die Hausfrau mit ihren Töchtern, Schwiegertöchtern 2c., ebenfalls auf den Knieen liegend, den Heiligen ihre Verehrung darbringt. Aber auch auf Altargemälden kommen solche Bildnisse vor: es sind die Portraits der Leute, die den Altar gestiftet, damit für sie und die Ihrigen an ihm gebetet und die Messe gelesen werde. Dann gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts werden auch in den Nebenfiguren auf Historienbildern gern bekannte Persönlichkeiten, die dem Stifter oder dem Maler nahe standen, portraitiert, wie dies z. B. Filippino Lippi bei seinen größeren Bildern in der Brancaccikapelle, Domenico Ghirlandajo bei der Darstellung des Todes vom h. Franciskus in der Sassettikapelle (Santa Croce) gethan hat.

Je weniger Schwierigkeiten es dem Künstler bereitet seine Figuren zu malen, desto weniger nimmt er auch Rücksicht darauf, ob die Gestalten unerläßlich notwendig sind; in der Freude am Schaffen, am Schönen läßt er da die Phantasie walten, und bald sehen wir Nebenepisoden erscheinen, die, mit eben der Liebe wie die Hauptsache durchgeführt, doch einen rein genrehaften Charakter an sich tragen. Der heilige Joseph, der auf Melchior Broederlams Flucht nach Ägypten, die Feldflasche ansetzt und nach Maria, besorgt, daß sie es sehe, zurückschielt, ist ein echter Vorfahr der Lieblinge von Teniers, Ostade oder Brouwer. Und ist nicht im Campo Santo zu Pisa die Weinlese des Benozzo Gozzoli ein reizendes Genrebild, das nur durch die Gegenwart des Erzvaters Noah zum historischen gestempelt wird? gilt dasselbe nicht von der Darstellung der Geburt Marias, mag uns nun Ghirlandajo in S. Maria Novella die stilvoll eingerichtete Wochenstube einer reichen Florentinerin oder Dürer die einer Nürnberger Bürgersfrau vorführen? Dies genrehafte Element ist vorhanden lange, ehe die Genremalerei als solche sich eine Existenzberechtigung erworben hat. Die Erkenntnis, daß derartige Episoden den Blick von dem Wesentlichen ablenken, ließ die großen Meister auf ihre Darstellung verzichten; die Freude jedoch, die man an solchen Bildern des täglichen Lebens hatte, ermutigte die Künstler, nun das, was bisher als Nebensache betrachtet worden war, zur Hauptsache zu machen, und so sehen wir schon um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts Gemälde entstehen, die nicht mehr den Anspruch erheben eine Darstellung der heiligen Geschichte zu geben, sondern die einzig ein Stück Menschenleben festzuhalten die Absicht haben. In den Niederlanden malt Quentin Massys seine Geldwechsler, seine Goldwäger, wie Jan van Eyck schon versucht haben soll, Bilder aus dem bürgerlichen Leben darzustellen, in Italien schafft Giorgione sein Konzert und seine wunderbare Idylle.

Wenn aber auch Raffael dieses genrehafte Element in seinen Schöpfungen nach Möglichkeit ausschließt — den Papst



Paolo Veronese, Magdalene salbt dem Heiland die Füße.

Julius II. auf dem Wunder zu Bolsena und auf dem Gemälde des Heliodor hat er wohl nur, dem Wunsche des Bestellers nachgebend, gemalt — so haben doch besonders die Venezianer an dieser Art von Darstellung noch lange ihre Freude gehabt. Bassano, aber zumal Paolo Veronese haben dieser Vorliebe entsprochen; bei Paolo Veronese tritt der biblische Vorgang oft ganz in den Hintergrund, und wir sehen auf seinen Gastmählern wohl noch zur Not den Heiland, aber er ist umgeben von reichgekleideten Venezianern, die mit ihren Frauen, ihren Dienern, Musikanten, Hunden dem Festmahl beiwohnen, und diese Figuren sind ihm die Hauptsache (vgl. Fig. 25). Bei der Findung des Moses sehen wir eine vornehme Patrizierin mit ihren Damen, Mohren, Zwergen an einem Fluß spazieren und ein Mädchen ihr das im Korbe liegende Kind darbieten. Es könnte die Scene ebenso gut an der Brenta wie am Nil vor sich gehen; es ist ein schönes Genrebild, dem man, um es verkäuflich zu machen, einen wohlklingenden Namen beigelegt hat.

So ist die Historienmalerei die Kunst, in der alle die anderen später getrennten Arten der Malerei ursprünglich vereint waren; von ihr haben sie sich nach und nach losgelöst nnd sich dann selbständig weiter entwickelt, aber noch heute muß der Künstler, der auf den Namen eines Historienmalers Anspruch erhebt, sich eine durchaus vielseitige Ausbildung erwerben.

Durch die Reformation wird die Thätigkeit des Historienmalers bedeutend eingeschränkt. In den lutherischen Ländern stand man der kirchlichen Kunst zwar nicht gerade feindselig, aber doch recht kühl gegenüber, und so hat sich eine protestantische Kirchenmalerei eigentlich nie entwickeln können; in den Ländern des Calvinismus ist man dagegen der Kunst geradezu feindlich gesinnt: nicht nur werden die Bethäuser nicht mit Kunstwerken geschmückt, sondern was in den alten Kirchen, die der neuen Konfession gewidmet wurden, an Denkmälern der Kunst vorhanden war, das wird zerstört und beseitigt.

Auch die kirchliche Kunst der katholischen Völker hat durch

die Reformation einen durchaus andern Charakter erhalten. Früher, im fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhundert war sie mild und liebenswürdig; wenn wir von den Darstellungen des jüngsten Gerichtes absehen, hat man das Grausige, Entsetzliche gern vermieden und selbst die Scenen der Passionsgeschichte, die Martyrien der Heiligen so gemalt, daß nicht die Marter, sondern das Überwinden des irdischen Schmerzes, die Zuversicht auf ein besseres Leben, sich dem Beschauer einprägte; maßvoll ist das Unerläßliche dargestellt, und die künstlerische Schönheit ist selbst bei Darstellungen gräßlicher Vorgänge, wie des bethlehemitischen Kindermordes, nie geopfert; sie verklärt und veredelt selbst solche ergreifende Scenen. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und in der Folgezeit haben die Künstler, dem Zuge ihrer Epoche entsprechend, gerade das Widerwärtige mit Vorliebe betont, die Martyrien mit ekelhafter Roheit der Empfindung wiedergegeben: alles um eine mächtige Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen, ihn zu erschüttern und grausen zu machen. Aus den schönen Heiligen der früheren Zeit sind fanatisierte Gestalten geworden, wildblickend, mit langen wehenden Bärten ausgestattet; an Stelle der frommen liebenswürdigen Heiligen eines Fra Giovanni da Fiesole treten Verzückte, mit halbgebrochenen Augen zum Himmel emporschauend. In der Mehrzahl der Kirchenbilder des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist ein solches lärmendes, aber doch falsches Pathos vorhanden; selten ist eine wahre Frömmigkeit in ihnen zum Ausdruck gelangt; meist bieten sie nur ein mehr oder weniger geschickt arrangiertes Spektakelstück dar. Als aber der Kunstgeschmack wieder sich so weit geläutert, daß man die Werke der alten Meister aufs neue zu würdigen, ihre schlichte, herzliche Liebenswürdigkeit wieder zu fühlen vermochte, da glaubten viele Künstler, es sei der einzige Weg, der auch sie zur wahren, echten Kunst führe, wenn sie da wieder anknüpften, wo durch die gewaltsame Gegenreformation der Faden der rechten Kunstentwickelung zerrissen worden war. Jedoch nicht Lionardo, nicht Raffael oder Fra Bartolomeo und wie

sonst die Meister jener großen Zeit heißen, sie sind die Lehrer die unsere modernen Maler sich erwählen, sondern Giotto, Fiesole, kurz die Vorgänger Raffaels, denn der hat nach der Ansicht z. B. John Ruskins schon durch Beachtung antiker Formen und Motive die Kunst auf Irrwege geführt. Während unsere deutschen Nazarener wie Overbeck, Veit, Steinel mit dem Studium der alten Italiener etwa noch das von Dürer, Schongauer ꝛc. verbinden, glauben die englischen Praeraffaeliten auf einem ähnlichen Wege ans Ziel zu gelangen. Den deutschen Malern ist dies, wie jetzt wohl klar zu übersehen, nicht geglückt, und den Engländern wird es voraussichtlich ebensowenig gelingen. Selbst der Versuch der Franzosen, die biblischen Gestalten neu zu beleben, indem man treu das Kolorit des Orients festhielt, die Erzväter als arabische Emire u. s. w. darstellte, hat nur durch seine Neuheit einen Augenblick Erfolg gehabt, ebenso wie sich die Beschauer wohl verblüffen lassen, wenn ihnen z. B. die Geschichte des Moses oder die der Esther archäologisch treu vorgeführt werden, d. h. wenn die Architektur, die Kostüme streng ägyptischen oder persischen — man begnügt sich gewöhnlich mit assyrischen — Denkmälern nachgebildet sind. Einstweilen ist die religiöse Kunst in keiner besonderen Blüte und man kann immer zufrieden sein, wenn man ein leidlich gutes Bild findet, das nicht durch forcierte Orginalität oder durch einen gesuchten Archaismus störend und unangenehm wirkt. Es giebt ja aber doch auch in Deutschland Leute in Menge, welche den wahrhaft groß gedachten Bibelbildern unseres alten Schnorr die geistreichen Flunkereien eines Doré vorziehen. Die katholische Kirche hat nicht aufgehört den Künstler zu beschäftigen, allein so viele Aufträge, wie sie ihm im Mittelalter zuwendete, kann sie ihm im sechzehnten Jahrhundert schon nicht mehr verschaffen. Dem Bedürfnis der Kirche ist durch die fruchtbare Thätigkeit der früheren Zeit meist mehr als genügt. Dagegen beginnt jetzt der reiche Mann sein Privathaus, der Fürst sein Schloß auszuschmücken; sie sind es, mit deren Wünschen der Künstler jetzt zu rechnen hat. Profangeschichte

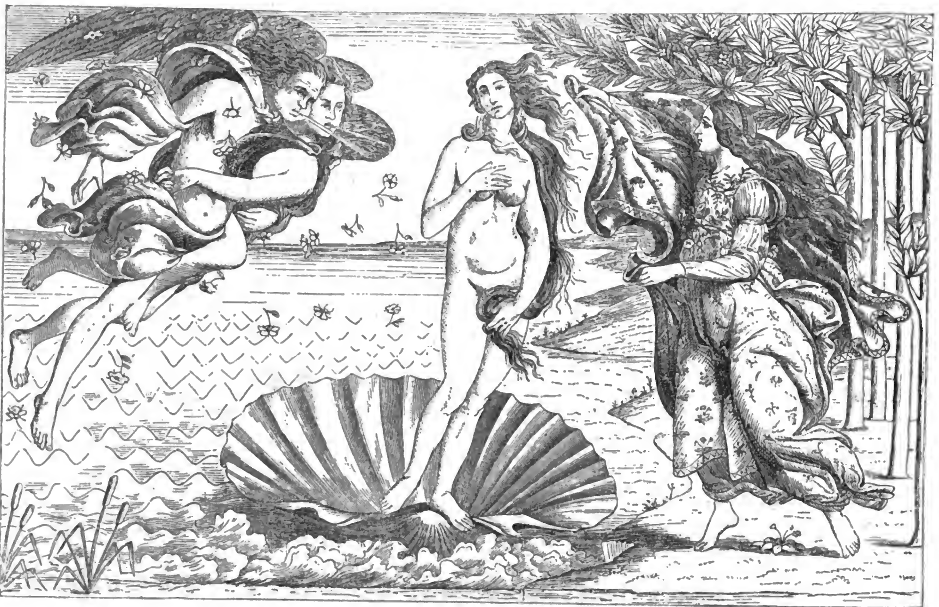
zu malen, dazu wurde ihm wenig Gelegenheit geboten; in Florenz hat man, wie bekannt, beabsichtigt, im Sitzungssaale des Palazzo

Fig. 26.



Rubens, Erziehung der Maria von Medici.
(Nach Nattier.)

Fig. 27.



Sandro Botticelli, Geburt der Venus
(Nach Woltmann.)

vecchio von Lionardo und von Michelangelo zwei siegreiche Schlachten der Florentiner malen zu lassen, in der Stanza del Incendio, in dem Konstantinssaal haben Raffael und seine Schüler Gegenstände aus der Profangeschichte behandelt, allein solche Aufgaben werden dem Künstler selten gestellt, und als derartige Gemälde, welche die Abenteuer und Erlebnisse irgend eines lebenden Potentaten verherrlichen sollen, beliebt werden, da hat sich auch schon die leidige Mode eingestellt, daß solche Bilder durch eine Zuthat von Allegorie und Mythologie nach der Ansicht jener Zeit veredelt, nach der unsrigen verdorben werden müssen.

Ein Meisterstück dieser Art von Historienmalerei bietet die Serie von Gemälden in denen Rubens die Lebensgeschichte der Maria von Medici schildert; ich teile hier die Abbildung (Fig. 26) eines der interessantesten Bilder mit, darstellend, wie Maria von der Minerva im Lesen unterwiesen wird, wie Mercur vom Himmel herabschwebt, ihr Beredsamkeit und Klugheit zu verleihen, wie Apollo neben der Gruppe steht, zu zeigen, daß das Fürstenkind auch Musikunterricht erhalten habe, und die drei Grazien dürfen nicht fehlen, da die kleine Maria auch zu einem graziösen Benehmen und Gebahren angehalten wurde. Apotheosen lebender Könige und Fürsten sind damals ganz an der Tagesordnung. Am erträglichsten erscheinen noch immer die Gemälde, die die Großthaten irgend eines Monarchen schildern.

Diese Art von Historienmalerei tritt aber ziemlich in den Hintergrund gegen die zahllosen Darstellungen aus dem Kreise der griechischen und römischen Mythologie. Meines Wissens hat zuerst Sandro Botticelli einen solchen Stoff in einem größeren Gemälde, der Geburt der Venus in den Uffizien zu Florenz, (Fig. 27) behandelt. Er stellt die Venus unbekleidet dar, während sie auf den Bildern des früheren Mittelalters als Vrouwe Minne immer in Frauenkleidern erscheint. Dann hat Luca Signorelli das schöne jetzt in Berlin befindliche Gemälde, Pan unter den Hirten, ausgeführt, in dem auch ein schönes unbekleidetes Weib eine Hauptrolle spielt. Zu Raffaels Zeit ist die Darstellung

von mythologischen Sujets schon ganz gewöhnlich; nicht allein für den Sieneser Banquier Agostino Chigi malt er das Leben der Psyche und den Triumph der Galathea, sondern auch der Kardinal Dovizio da Bibiena läßt sich mit Bildern aus dem

Fig. 28.



Guido Reni, Kleopatra.
(Gest. von Robert Strange.)

Venusmythus sein Badekabinet im Vatikan ausschmücken. Correggio malt seine Io, seine Leda, seine Danae. Und ganz fruchtbar ist in dieser Art von Komposition Tizian, der selbst unter dem Vorwande, Venusbilder zu malen, schöne Frauen, so wie sie der Herr geschaffen, für ihre Freunde portraitiert. Der größte Bewunderer dieser Art von Bildern war bekanntlich König Philipp II. von Spanien, der trotz seiner Frömmigkeit und Bigotterie die Schönheit eines Weibes wohl zu würdigen verstand.

Neben diesen Künstlern, welche nur der Bewunderung für die Schönheit des menschlichen Körpers Ausdruck verleihen, und die selbst ihre unbekleideten Gestalten so edel und so vornehm darzustellen vermochten, daß alle etwaigen Bedenken der Moral solchen Schöpfungen gegenüber jeder Berechtigung entbehren, fehlt es allerdings nicht an Meistern, die mit minder reinem Sinne dieser Aufgabe sich unterzogen haben. Ich erinnere nur an Giulio Romano. Indessen steht er doch ziemlich vereinzelt da. Die späteren Meister haben allerdings mit mehr Feuer diese Darstellungen behandelt — es ist interessant, Raffaels Triumph der Galathea in der Villa Farnesina mit dem Gemälde gleichen Inhalts das Agostino Caracci im Palazzo Farnese zu vergleichen — aber trotzdem doch nur in den seltensten Fällen sich in die Regionen des Lüsternen verirrt. Sie lieben weniger mehr die hohen Götter des Olymps darzustellen, sondern schildern lieber das Treiben der Diana und deren Nymphen. Bald sehen wir dieselben sich fröhlich des Bades erfreuen, bald wird der Nymphe Calisto Abenteuer da entdeckt oder Aktaeon für seine Neugierde bestraft. Oder man begnügt sich einer einzigen Schönheit Reize zu malen, da giebt der Mythus der Danae den gewünschten Vorwand; einen schönen Busen darzustellen erlaubt die Geschichte der Lukretia (vgl. Fig. 6) oder der Kleopatra (Fig 28), und will man nicht zu den heidnischen Erzählungen seine Zuflucht nehmen, so kann man dasselbe erreichen, wenn man büßende Magdalenen zu malen vorgiebt. Die Formenschönheit, die Tüchtigkeit der Malerei kann alle diese Bilder zu wahren Kunstwerken stempeln.

Über die Historienmalerei der Gegenwart habe ich schon früher (S. 49 ff.) gesprochen: ich möchte nur einen Punkt noch zur Sprache bringen. Unsere Maler geben sich die denkbar größte Mühe, durch eifrigste Studien eine historische Treue der Kostüme ꝛc. zu erreichen, die zu erstreben den älteren Meistern gar nicht in den Sinn kam. Es sei nur an die geradezu wissenschaftlich lehrreichen Gemälde von Alma Tadema erinnert. Aber kommt es denn wirklich so sehr darauf an, daß alle diese Äußerlichkeiten richtig sind, und ist ein solches Bild dazu da, daß der Beschauer sich über Kostümfragen u. s. w. unterrichtet, oder ist es die Sache des Malers, das Dramatische der dargestellten Scene, deren ethische Bedeutung eindringlich und wirksam durch seine Kunst vorzuführen? Handelt es sich darum, Illustrationen zu einem Lehrbuch der Geschichte zu schaffen, dann mag eine solche exakte Treue der Details wohlberechtigt erscheinen; ist dies jedoch nicht der Fall, so sollte sich der Künstler hüten, zu weit zu gehen, und durch jenes wissenschaftliche Element das künstlerische seiner Schöpfung nicht zu sehr zurückdrängen. Eine gewisse Genauigkeit der Äußerlichkeiten wird ja nicht zu umgehen sein: es wird keinem vernünftigen Künstler mehr einfallen dem Abraham eine Pistole in die Hand zu geben, aber ich glaube, es werden wenige Leute daran Anstoß nehmen, falls eine Schlacht bei Roßbach gut gemalt ist, daß die Soldaten beispielsweise mit Perkussionsgewehren bewaffnet sind. Von solchen Detailfragen versteht ja das große Publikum wenig genug, und wenn der Maler nur das Wissen seiner Zeit nicht zu sehr beleidigt, dann braucht er sich auf solche archäologische Studien nicht einzulassen; seine Sache ist ja nicht, die Wißbegier der Menge zu befriedigen. So sauer es sich aber die Maler oft werden lassen, diese Äußerlichkeiten zu studieren, so sehr vernachlässigen sie es, die wirkliche Physiognomie der Leute, die sie darstellen sollen, kennen zu lernen; sie staffieren moderne Modelle mit alten Kostümen aus, und dieser Widerspruch wird jedem sogleich empfindlich werden, der die Richtigkeit oder Treue der Nebendinge zu beurteilen versteht. Jedes

Jahrhundert, ja jede kürzere Zeitepoche hat eine eigentümliche Physiognomie; wer darauf geachtet hat, wird mir zugeben, daß ein burgundischer Soldat aus der Zeit Karls des Kühnen anders aussieht als ein deutscher Kriegsknecht zur Zeit Dürers, daß die Nürnberger Patrizier des sechzehnten Jahrhunderts, die Venezianerinnen, die Tizian oder Paolo Veronese malte, die Kavaliere und deren Damen, die Rubens oder Van Dyck portraitierten, unter einander eine gewisse Familienähnlichkeit haben. Ganz ab gesehen natürlich von der Tracht, der Frisur 2c. sieht ein französischer Edelmann des siebzehnten Jahrhunderts anders aus als einer aus dem achtzehnten; kurz man könnte zur Not eine historische Physiognomik zusammenstellen. Diese Verschiedenheit der Gesichtszüge müßte doch dem Maler zunächst auffallen, und sie müßte er beachten, wollte er jene peinliche Treue der Darstellung erreichen, die zu erlangen er sich so sehr bemüht.

D. Die Portraitmalerei.

Von der Historienmalerei löst sich zuerst los die Portraitmalerei. Es sind uns Portraitbilder schon aus dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, und je mehr gerade der einzelne Mensch darauf Wert legte, daß sein und der Seinen Bildnis den Nachkommen erhalten bleibe, desto mehr ist eben dieser Zweig der Malerei ausgebildet worden. Alle Kulturnationen haben deshalb tüchtige Portraitmaler aufzuweisen, in Deutschland haben wir Meister wie Dürer, Holbein, Amberger und viele andere; im siebzehnten Jahrhundert ist immerhin bedeutend Joachim von Sandrart, und im vorigen sind gerade die Portraitmaler wie Graff noch die einzigen, die etwas wirklich Gelungenes hervorzubringen imstande sind. Eine stattliche Reihe bedeutender Meister dieses Faches haben die Niederländer aufzuweisen, die Fläminger den großen Rubens und seinen Schüler van Dyck, die Holländer Rembrandt, Franz Hals, van der Helst. Die Italiener haben neben Lionardo und Raffael, Tizian und Paolo Veronese, Tintoretto, Guido Reni, die Spanier den vorzüglichen Velasquez, die Fran-

zosen außer Charles Lebrun Pierre Mignard, Hyacinte Rigaud, Maurice Quentin de la Tour, die Engländer, wenn wir von Holbein und Sir Peter Lely (Pieter van der

Fig. 29.



Ingres, Bertin l'ainé.
(Nach Blanc.)

Faes) absehen, die ja Ausländer waren, wenigstens Thomas Gainsborough und Sir Joshua Reynolds.

Die wirklich bedeutenden Künstler haben es verstanden aus einem Bildniß ein wahres Kunstwerk zu schaffen, das heißt: si wissen ein jedes Portrait so lebendig und frisch, so außerordent=

lich schön wiederzugeben, daß ein solches Gemälde immer Interesse erregt, gleichviel ob man die dargestellte Persönlichkeit kennt oder nicht. Dies scheint mir ein maßgebendes Kriterium für die künstlerische Vollendung eines Portraits, daß dasselbe selbst dann noch seinen Wert behält, wenn es die Züge einer uns ganz unbekannten Person wiedergiebt. Als Muster eines solchen interessanten Portraits führe ich hier (Fig. 29) das Bildnis des M. Bertin an, ein ausgezeichnetes Werk von Jean Auguste Dominique Ingres (1781—1867). Dies Kunstwerk wird seine Bedeutung behalten, wenn man vielleicht längst nicht mehr weiß, daß Herr Bertin einmal Besitzer des Journal des Debats gewesen ist.

E. Die Genremalerei.

Wenn die Historienmalerei sich heut einer weniger begünstigten Stellung erfreut, als dies früher der Fall war, so hat dafür die Genremalerei sich eine um so größere Bedeutung erworben. Sie ist es ja, die sich zur Ausschmückung der Zimmer eines wohlhabenden Privatmannes am allerersten eignet. In den großen Sälen eines Schlosses da mögen die Historiengemälde am Platze sein; was da schön wirkt, würde im engen Raume des Familienzimmers durchaus störend und unpassend erscheinen. Den Unterschied des Genrebildes vom Historiengemälde möchte man in der Art formulieren, daß der Historienmaler ein bestimmtes Ereignis, das mit bestimmt festzustellenden Persönlichkeiten zu einer gewissen Zeit sich zugetragen hat, darstellt, während der Genremaler an all' diese Voraussetzungen nicht gebunden ist. Der Historienmaler malt die Verbrennung des Huß, der Genremaler eine beliebige Hinrichtung von Ketzern, der eine eine Schlacht, die am so und so vielsten Tage des und des Jahres geschlagen wurde, der andere ein Schlachtbild aus einer gewisser Zeit, ohne die Prätension zu erheben, ein bestimmtes historisches Ereignis zu schildern. Der Portraitmaler stellt eine Persönlichkeit vielleicht auch noch von dessen Angehörigen umgeben vor, der Genremaler malt eine Bürger-, eine Bauernfamilie und es kommt nicht darauf an zu wissen, wer die Leute sind, ob sie überhaupt

Fig. 30.



mälde ausführten, dann aber ein wenig gutmütigen Humor ihren Darstellungen beimischten. Da steht unter der Linde der Fiedler auf der Tonne, und um ihn stampfen in heller Freude die untersetzten Bauerngestalten; andere sprechen dem Biere zu oder ergehen sich in handgreiflichen Zärtlichkeiten. Oder der Bauer stopft am Feierabend sein kurzes Pfeifchen und schwelgt schon im Vorgenusse der wohlverdienten Freude (Fig. 32); die Frau bringt den schäumenden Bierkrug (Fig. 33). Ein anderes Mal steht der Bauer am Feiertag auf die Thür seines Häuschens gelehnt und betrachtet schmunzelnd das fette Schwein, das ihm noch manchen Genuß in Aussicht stellt; dann kommt das Schweinschlachten, die laute Lustbarkeit, es wird getrunken und zum Schlusse noch tüchtig gerauft (Fig 34). Mit wie wenig ist doch solch ein Mensch zufriedengestellt, wie wenig genügt ihm zu erfreuen, zu belustigen! Das scheinen alle diese Gemälde mir auszusprechen. Es sieht der Maler nicht etwa hochmütig auf den Bauern herab, er macht keine Karikatur aus ihm, sondern sucht ihn liebevoll in seiner Art zu begreifen und den reichen Leuten, die diese Bilder für schweres Geld kaufen, zuzurufen: auch diese armen Teufel, die keine Gemäldesammlungen haben, sind glücklich, vielleicht zufriedener als der vornehme Mijnheer.

Fig. 32.



Adriaen van Ostade.
(Sammlung Perreire zu Paris.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

Dieser leise Humor macht die Bilder genießbar, die an und für sich gerade durch Erfindung wie durch Formenschönheit keineswegs ausgezeichnet sind; wo er fehlt, wo, wie dies auf

unsern Ausstellungen uns oft begegnet, nur ein häßliches Sujet, also z. B. ein butterndes oder waschendes Bauernweib dargestellt wird, kann man nur den Fleiß des Künstlers bedauern,

Fig. 33.



David Teniers. Das gute Einverständnis.
(gest. v. J. Beauvarlet.)

der einem so undankbaren Gegenstande gewidmet worden ist. Weniger geistvoll erfunden sind die Köchinnen, Zahnärzte, Quack-

Fig. 34.



Adriaen van Ostade. Das Messergefecht.
(gest. v. J. Suyderhoef.)

salber (Fig. 35) ꝛc., die beispielsweise Gerhard Douw mit solcher Meerschaft zu malen pflegt. Die unglaublich feine maleist-

rische Durchbildung muß für die dürftige Erfindung entschädigen, und dasselbe gilt von den Gemälden eines Mieris, eines Netscher

Fig. 35.



Gérard Douw, Die Wassersüchtige.
(Louvre.)

die die Damen in weißen Atlaskleidern immer wieder und wieder darstellen: einmal sind dieselben gesund, einmal krank; dann spielen

Fig. 36.



Gabriel Metzu, Ein Offizier bietet einer jungen Dame Erfrischungen an.
(Gest. von Audouin.)

sie die Laute oder necken sich mit einem Papagei; kurz, die Ausführung ist es allein, auf die es ankommt; die Komposition spielt eine ganz untergeordnete Rolle.

Fig. 37.



Gerhard Terborch, Der Besuch eines Cavaliers.
(Früher in der Sammlung des Herzogs von Morny.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

Viel geistreicher sind die Gemälde des Jan Steen (1626—1679), des Gabriel Metzu (1630—1669. — Fig. 36).

oder des Gerhard Terborch (1608—1681. — Fig. 37) erfunden. Die Künstler geben uns die Darstellung einer Episode einer interessanten Novelle, die auszuspinnen dem Beschauer überlassen wird. Und diese Art der Genremalerei, die ja in unserer Zeit von Defregger, Vautier und anderen Meistern mit solchem Erfolge gepflegt wird, verdient auch ganz besonders hervorgehoben

Fig. 38.



Antoine Watteau, Bogenschießen.
(Nach Viardot.)

zu werden. Hier ist der Maler nicht mehr der geistlose Kopist der Natur, der mit mehr oder minder Geschicklichkeit sein Modell reproduziert, sondern er hat zu erfinden, zu ersinnen: er ist mit einem Worte ein wahrer Künstler. Sehen wir aber, wie leicht es sich durchschnittlich unsre Genremaler machen, wie Darstellungen: Mutter mit Kind, Vater mit Kind, Großmutter mit Enkel,

Großvater mit Enkel und so weiter mit geringen Variationen immer und immer wiederkehren, wie die Künstler um ihren Stoff sich gar nicht viel Kopfzerbrechens machen, sondern frischweg, was sie in ihren Skizzenbüchern finden, zu Gemälden zustutzen, so kann man sich nicht wundern, daß ihre Leistungen nicht den gewünschten Beifall finden, zumal die Malerei ja auch nicht mit jener staunenswerten Sauberkeit und Akkuratesse ausgeführt ist, die ein solches niederländisches Bild trotz der Dürftigkeit der Erfindung zu einer Perle der Kunst stempelt. Als das siebzehnte Jahrhundert zu Ende ging, war auch die Blütezeit der niederländischen Genremalerei vorüber; einzelne Nachzügler wie Willem van Mieris überlebten wohl noch den Beginn des neuen Jahrhunderts: die Mehrzahl der großen Meister aber war schon gestorben.

Die französischen Genremaler schlugen einen andern Ton an. Antoine Watteau (1684—1721) malte mit Vorliebe die Fêtes galantes. Schön gekleidete Herren und Damen belustigen sich im Freien mit Ballspiel, Tanzen, Bogenschießen (Fig. 38) oder zierliche Schäfer und niedliche, mit Bändern und Schleifen geputzte Schäferinnen führen die in jener Zeit so beliebten Komödien auf. Er hat meines Wissens zuerst die seit Guarini unter der überbildeten Gesellschaft der Höfe so hoch geschätzten Idyllen, die in ihrer fingierten Unschuld einen so bedeutenden Kontrast gegen die wirklich vorhandenen Sitten bildeten, zum Gegenstande der bildenden Kunst gemacht. Nicolaus Lancret († 1743 Fig. 39) und Pater († 1736) ahmen ihn nach, stellen aber auch Scenen aus dem bürgerlichen Leben, zuweilen mit einer Beimischung von Sentimentalität, dar. Während sie mehr die schlicht bürgerliche Moral vertreten, hat François Boucher (1704—68) den Bedürfnissen der höheren Gesellschaftsklasse Rechnung getragen und in seinen Schäferbildern der frivolen Gesinnung derselben Ausdruck verliehen, graziös das Bedenklichste andeutend, aber die Klippe der gemeinen, anstößigen Unsittlichkeit mit Geschick vermeidend (Fig. 40). Lasciver sind die Bilder von P. A. Baudouin, dessen Arbeiten wie die Bouchers auch durch den



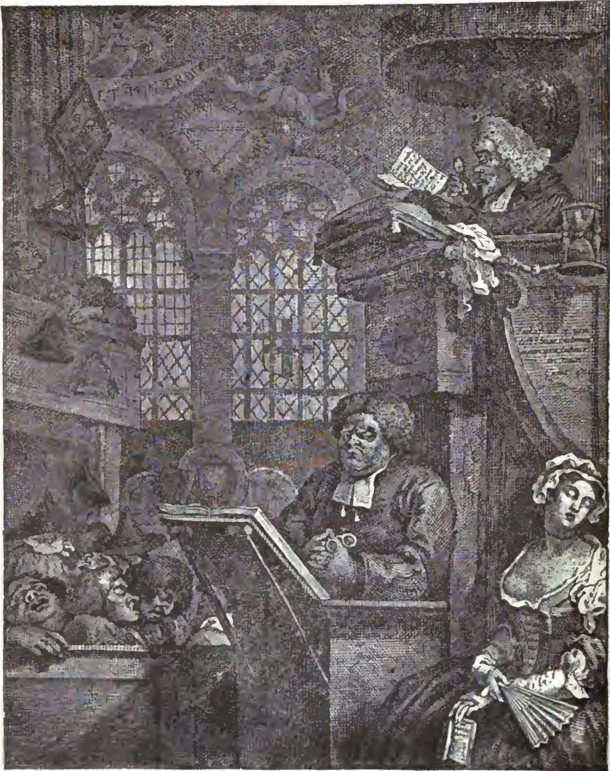
Nicolaus Lancret, die Kindheit. (Gest. von N. de Larmessin.)



Francois Boucher, der Fluß Scamander. (Gest. von N. de Larmessin).

Kupferstich vervielfältigt worden sind und in gewissen Kreisen vielen Anklang gefunden haben. Eine Reaktion gegen diese Vorliebe für schlüpfrige Sujets bilden die Werke des ehedem so ge=

Fig. 41.



William Hogarth, die schlafende Gemeinde.

ring geschätzten, jetzt vielleicht über Gebühr gesuchten Jean Baptiste Greuze (1727—1805).

William Hogarth (1698—1764) ist in seinen Schöpfungen bei weitem bedeutender als Sittenschilderer wie als Maler, den übrigen hervorragenderen Genremalern als Künstler keineswegs gleichzustellen (Fig. 41).

Eine Bereicherung ihres Stoffgebietes erhielt die Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Durch die erleichterten Verkehrsmittel wurden Reisen nach dem Orient, die in früheren Jahrhunderten nur mit Aufwand bedeutender Geldmittel unternommen werden konnten, auch dem minder bemittelten Künstler ermöglicht; er fand da ein fremdartiges, aber um so mehr anziehendes Volksleben, dessen Farbenpracht mit dem bescheidenen Kolorit des europäischen civilisierten Treibens ganz reizend kontrastierte. Wer nicht in Algier, Ägypten, in Kleinasien, Griechenland oder Konstantinopel seine Studien machen konnte, fand ähnliche schöne Modelle und farbenreiche Kostüme in Italien. Seit Jahrhunderten hatten die Maler diese malerischen Gestalten gesehen, und seit Salvator Rosa war es keinem eingefallen, die Räuber zu malen, seit Nikolaus Berghem keinem in den Sinn gekommen, daß ein italienischer Hirt oder ein Bauernmädchen ein dankbares Sujet für einen Künstler bieten könne. Leopold Robert (1794—1835) scheint der erste gewesen zu sein, der dies erkannte; nach seinem Vorgange malten dann lange Zeit die Genremaler, die zu ihrer Ausbildung Italien besuchten, nichts als Pifferari, Mädchen von Albano, Ariccia, Nettuno u. s. w. Diese Vorliebe für Darstellung italienischer Genrescenen scheint jetzt auch bereits vorübergegangen zu sein, ebenso wie die ethnographische Genremalerei, bei der das künstlerische und das wissenschaftliche Interesse in gleicher Weise beteiligt war, nicht mehr die Beachtung erhält, die ihr früher gezollt wurde. Die Künstler der Gegenwart haben wieder mit Glück die alte Tradition aufgenommen, die schon erwähnt wurde, und die in Gerhard Terborch einen der ersten und bedeutendsten Repräsentanten gefunden hat:

sie erzählen, geben ein künstlerisch durchgeistigtes Bild des modernen, uns umgebenden Lebens, und es kann nicht zweifelhaft sein,

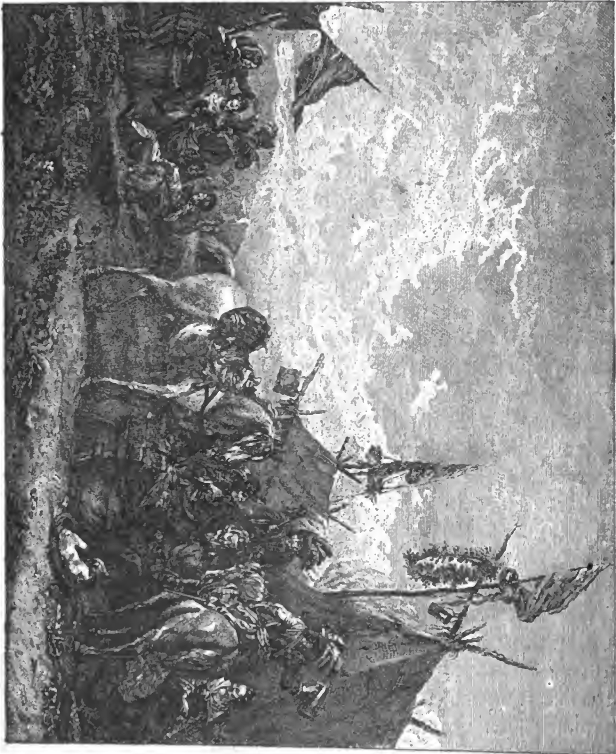


Fig. 42.

Philipp Wouwermann, Lagerscene.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

daß das Publikum mehr Gefallen findet an einem mit Humor und Frische gemalten Bilde von Defregger oder von Grützner oder Vautier. als wenn ihm italienische Banditen, griechische

Palikaren, norwegische Bauern oder sonst etwas Fremdartiges geboten werden.

Einzelne Künstler haben sich seit dem siebzehnten Jahrhundert darauf beschränkt, ihre Vorwürfe einzig dem Leben und Treiben der Soldaten zu entlehnen. Ursprünglich haben diese Bilder wohl den Zweck, bestimmte kriegerische Operationen darzustellen; so hat z. B. Albrecht Altdorfer (1488—1538) eine Schlacht Alexanders des Großen gegen Darius (Münchener Pinakothek), Georg Preu († circa 1536) die Schlacht von Zama (ebendaselbst) gemalt und die Krieger des Altertums in Gestalt moderner Soldaten auftreten lassen; Jacques Callot; (1592—1635) radierte dagegen die Belagerung von Breda (1626), von La Rochelle (1629) und der Insel Ré mit historischer Treue. Nebenher aber hat es für den Künstler auch einen gewissen Reiz, einzelne Episoden eines Feldzuges, das bunte malerische Leben der Soldaten im Lager wie in der Schlacht vorzuführen, ohne gerade auf die Wiedergabe eines wirklichen Vorganges Gewicht zu legen. So hat derselbe Callot in seinen petites et grandes Misères de la Guerre (1632 und 1633) vortreffliche, für die Kulturgeschichte seiner Zeit unschätzbare Blätter radiert. Unter den holländischen Malern ist es zumal Philipp Wouwerman (1619—1668), der in solchen Darstellungen excelliert (Fig. 42). Zu gleicher Zeit versuchten ähnliche Stoffe zu behandeln der Italiener Michelangelo Cerquozzi (delle Battaglie, 1602 bis 1660) und der Franzose Jacques Courtois (le Bourgignon 1621—1676). Unter den späteren Schlachtenmalern sind hervorzuheben Frans van der Meulen, (1634—1690 Fig. 43), Jan van Hugtenburg (1646—1733), Philipp Rugendas (1666—1742), Franz Casanova († 1807), der Bruder des bekannten Abenteurers Jakob Casanova. Unter Napoleon werden die Schlachtenmaler wieder häufiger, und wenn die Mehrzahl der von ihnen ausgeführten Gemälde auch die Prätension erheben, als Historienbilder betrachtet zu werden, so bieten sie doch, schon weil die vorgeführte Handlung nur mit Hilfe eines

Fig. 43.



Van der Meulen, Schlacht.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Kataloges oder einer Inschrift sicher erkannt werden kann, mehr Genredarstellungen. Der Kunstwert ihrer Leistungen wird ja dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt. In erster Linie ist da zu nennen Antoine Jean Gros (1771—1835), dann unter seinen Nachfolgern Horace Vernet (1789—1863), später Auguste Pils und unter den lebenden Meistern Alphonse de Neuville (geb. 1836) und Edouard Detaille (geb. 1849).

In Deutschland ist das militärische Genrebild durch Adolf Menzel (geb. 1815), Wilhelm Camphausen (geb. 1818), Georg Bleibtreu (geb. 1828), Emil Hünten (geb. 1827), Franz Adam (geb. 1815) vertreten.

Eine gleiche Abwechslung in den Motiven bietet die Darstellung von Jagdscenen. Schon Lukas Kranach hatte solche Bilder gemalt, aber erst im siebzehnten Jahrhundert wurden diese Gemälde mit wirklich künstlerischer Vollkommenheit ausgeführt. Vortreffliche Vorbilder lieferte Rubens in seinen Löwenjagden u. s. w., und Frans Snyders (1579—1657) bildete gerade diesen Kunstzweig weiten aus.

Mit den Jagdbildern nahe verwandt ist nun die

F. Tiermalerei.

Die Tiere, deren Darstellung auf den Jagdgemälden zwar auch eine große Rolle spielt, aber doch mit der der beteiligten Jäger noch konkurriert, sind auf diesen Bildern einzig und allein Gegenstand der ganzen künstlerischen Arbeit und Thätigkeit. Wieder sind es in erster Linie die Niederländer, die auch diese Kunstgattung zuerst mit vollendeter Meisterschaft betrieben haben, und zwar haben selbst auf diesem an und für sich schon beschränkten Gebiete viele Künstler sich noch ein kleines Feld ihrer Thätigkeit abgegrenzt. Die einen malen nur die jagdbaren Tiere, während wieder die anderen mit Vorliebe nur der Darstellung der Haustiere sich widmen.

Rubens hat auch auf seinen Historienbildern gern seine in Menagerieen ausgeführten Studien verwendet, Löwen, Tiger und anderes Getier angebracht. Der Meister der Darstellung unseres

heimischen Wildes ist jedoch Johann Elias Riedinger (geb. zu Ulm 1698, gest. zu Augsburg 1767).

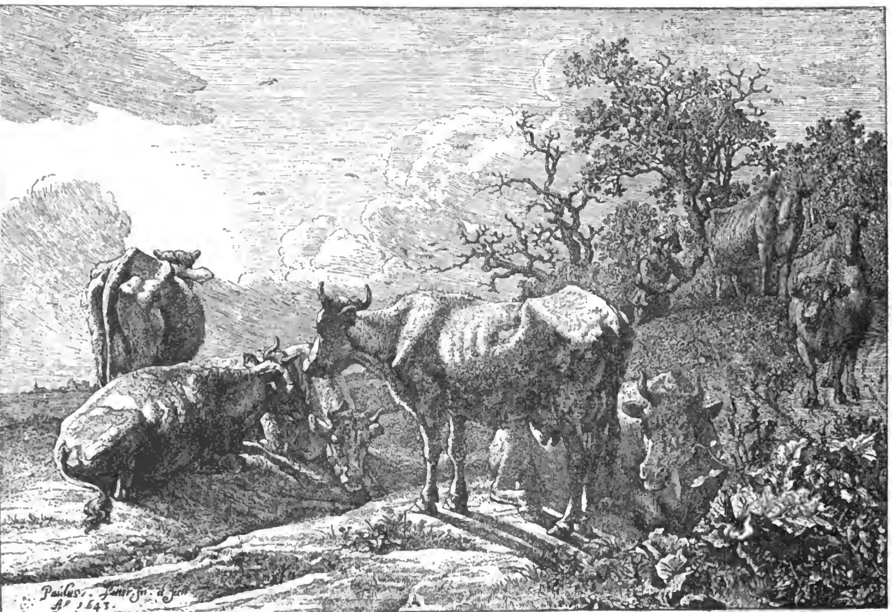
Fig. 44.



Pieter Neefs, Totes Wild.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Die Jagdbeute, die erlegten Hasen, Rebhühner u. s. w. ist von den niederländischen Meistern häufig gemalt worden (vgl.

Fig. 45.



Franz Potter, Radierung.

Fig. 44). Jan Fyt (1609—1661) und Jan Weenix (1644 bis 1719) erwarben sich auf diesem kleinen Gebiete eine außerordentliche Anerkennung.

Fig. 46.



Karel Dujardin, Radierung.

Kein Künstler hat je verstanden, so wahr, so lebensvoll die Viehherden darzustellen, wie dies Paul Potter (1625—1654) gelungen ist (Fig. 45). Ihm zur Seite steht Nikolaus Berg-

hem (1620—1683), der mit Vorliebe seine Kühe, Schafe, Ziegen mit einer italienischen Landschaft in Verbindung bringt. Vorzüglich schön und zart ausgeführt, gewinnen die Tierstücke von Karel Dujardin (1625—1678?) jedes Beschauers Teilnahme (Fig. 46). Die Beschränkung, nur eine bestimmte Tiergattung immer und immer wieder zu malen, scheinen erst in späterer Zeit einzelne Künstler sich auferlegt haben. So hat zwar Jan le Ducq (1636—1672?) meisterhaft Hunde dargestellt, aber doch nicht einzig und allein sich auf diese Spezialität verlegt. Johann Heinrich Roos (1631—1685) und sein Sohn Philipp Peter (Rosa di Tivoli 1657—1705) malten mit Vorliebe Schafe und Ziegen, ohne aber die Darstellung anderer Gegenstände gänzlich aufzugeben. In unserer Zeit ist eine solche einseitige Beschränkung, die allerdings die Möglichkeit bietet, zur höchsten Virtuosität auf diesem kleinen Gebiete zu gelangen viel mehr beliebt geworden. Albert Brendel (geb. 1827) ist so in der Darstellung der Schafe ein ganz ausgezeichneter Meister geworden.

Katzen hat, wie bekannt, mit seltenster Treue und mit dem liebevollsten Eindringen in die Eigenart dieses interessanten Tieres zum Gegenstande seiner Aquarellgemälde der Katzenraffael Gottfried Mind (1768—1814) gemacht.

Das Geflügel zu malen ist die Aufgabe, welche sich Melchior de Hondecoeter (1636—1695) gestellt hat. Pfauen, Puter, schöne stattliche Hähne und Hennen, Enten u. s. w. weiß er eben so lebensvoll als treu, bald wie sie im Kampfe aufeinander losstürzen, bald wie sie in Ruhe den Glanz ihres schönen Gefieders präsentieren, vorzuführen.

Die Erfindung ist ja bei den Tierstücken nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden: es kommt nur darauf an, daß der Künstler seine Studien gut betrieben, daß er die Tiere nicht nur richtig zu zeichnen und zu malen versteht, sondern auch den Charakter derselben gut erfaßt hat; jedenfalls ist die Darstellung eines Tieres, selbst wenn dasselbe im Affekt bewegt ist, leichter, als einen Menschen und dessen Leidenschaften recht zu malen.

Im übrigen wird nur das Arrangement dem Künstler einige Mühe verursachen: damit ist aber die geistige Arbeit auch beendet, und da dieselbe verhältnismäßig so gering ist, so kann und muß man verlangen, daß die malerische Ausführung eine ganz besonders vorzügliche ist. Ein Historienbild, das, geistvoll gedacht und komponiert, den Beschauer fesselt, kann vielleicht recht flüchtig und nachlässig gemalt sein: es wird dadurch an Interesse nicht verlieren; wenn dagegen ein solches Tiergemälde, das so wenig dem Betrachtenden an geistigem Gehalt zeigt, nicht gut ausgeführt ist, dann hat es überhaupt nicht mehr den Anspruch, als Kunstwerk angesehen zu werden.

G. Stilleben.

Auch diese Art von Kunst hat von der Genremalerei ihren Ausgang genommen; was dort nebensächlich erscheint, wird hier zur Hauptsache. Das älteste mir bekannte Stilleben rührt von Jacopo de' Barbari her, ist 1504 datiert und befindet sich jetzt in der Augsburger Gallerie (Fig. 47). Ich will hier ganz von der Blumenmalerei absehen, die zwar mit der Darstellung von Stilleben häufig verbunden ist, aber doch sich der Landschaftsmalerei am schicklichsten wird beiordnen lassen, und nur hervorheben, daß also in der Wiedergabe von toter Natur, von musikalischen Instrumenten, von goldenen und silbernen Schüsseln, die mit Früchten und Eßwaren gefüllt sind, von Pokalen aus Metall, Glas oder Elfenbein, von kostbar gewirkten Decken, die Aufgabe besteht, welche die Stillebenmaler sich gestellt haben. Gefälliges Arrangement, eine meisterhafte Ausführung vor allem, ist erforderlich, ein solches Stilleben genießbar zu machen. Willem Kalf (1630 bis 1693) verdient in erster Linie hier als Meister genannt zu werden. In neuerer Zeit erfreut sich die Stillebenmalerei wieder einer besonderen Pflege; viele Künstler jedoch sind der Ansicht, daß es im Grunde gar nicht darauf ankomme, was gemalt, sondern wie es gemalt werde. In gewisser Hinsicht haben sie ja recht: die Hauptsache bei dieser Kunst-Spezialität ist jeden-

falls die ausgezeichnete Malerei, aber doch könnten oft solche Bilder etwas geschmackvoller, etwas geistreicher, wenn man so

Fig. 47.



Jacopo de' Barbari, Stilleben.
(Gallerie von Augsburg.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

sagen darf, komponiert werden. Es läßt sich wohl denken, daß der Anblick einer reich besetzten Tafel, auf der schöne Früchte,

einladende Gerichte, Austern u. s. w. in schönen Gefäßen aufgestellt sind, Wein in Flaschen und prächtigen Pokalen, perlender Champagner und alles, was der Mensch sich nur wohlmundendes und zugleich auch äußerlich schön sich präsentierendes denken kann — es läßt sich wohl denken, daß solch ein meisterhaft gemaltes Bild der Besitzer, der Kunstfreund gern und mit Behagen betrachtet. Aber wenn so manche moderne Maler sich begnügen, ein Glas Bier und einen Rettich, eine Schüssel Kartoffeln, etwas Butter und vielleicht noch einen Häring, oder ein gebrauchtes Kaffeeservice und einige Stücke Gebäck zu malen, so erscheint das Gebotene doch gar zu bescheiden und dürftig, selbst wenn es mit größter Virtuosität gemalt ist, unerträglich, wenn selbst dies nicht der Fall ist.

H. Die Landschaftsmalerei.

Eine Geschichte dieses interessanten Kunstzweiges, die zugleich auch die Bildung, Entwickelung und Wandelung des Geschmackes für landschaftliche Schönheit schildern müßte, ist schon längst ein Bedürfnis. Wir wissen, daß im Mittelalter man die Poesie des Waldes, die Schönheit einer blumigen Aue recht wohl zu schätzen wußte, aber daß man für das Malerische einer Gebirgsscenerie wenig Verständnis hat. Die vielbesprochene Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon durch Petrarca liefert noch keinen Beweis dafür, daß der Dichter die großartige Bergnatur mit den Augen angeschaut hat, wie dies heut ein jeder Tourist etwa thun werde. Im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir auf den Gemälden deutscher Meister einer Vorliebe, die Hintergründe mit schroffen Felsmassen, mit steil emporsteigenden Burgbergen auszufüllen; ähnliche Felsscenerien liebt Lionardo, während, wie schon oben bemerkt wurde, Tizian gern die schroffen Bergspitzen seiner Heimat Cadore im Hintergrund seiner Gemälde darstellt, Raffael wie sein Lehrmeister Perugino die hüglichen Contouren der umbrischen Landschaft mit ihren dünn-

belaubten Bäumen zu verwenden nicht müde wird. Immer aber erscheint die Landschaft untergeordnet dem historischen Vorgange, welchen der Maler zu schildern hat; sie bietet nur den Rahmen für das Historienbild, und wenn sie auch, gut ausgeführt, mit dazu beiträgt, die Wirkung desselben zu steigern, so beansprucht sie doch nicht eine selbständige Bedeutung.

Der Übergang der Historienmalerei zur Landschaftsmalerei wird dadurch vermittelt, daß die Figuren immer kleiner werden, während der landschaftliche Hintergrund zu immer bedeutenderer Größe anwächst, so daß also die dargestellte Handlung nicht mehr ausschließlich oder hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nimmt, vielmehr eher die Staffage der Landschaft bildet. Joachim Patenier (de Patinir aus Dinant, † 1524), Albrecht Altdorfer (geb. um 1480, † 1538), Augustin Hirschvogel (1503—1554), Hans Sebald Lautensack (1524—63) haben diesseits der Alpen die Landschaftsmalerei zuerst betrieben, zugleich aber ist sie in Italien durch Tizian mit größter Meisterschaft behandelt worden, wenn er auch wie seine Nachfolger, z. B. Tintoretto und Bassano, dann die Bolognesen Annibale und Agostino Caracci, sie noch zu den Hintergründen seiner historischen Darstellungen benutzt. Die Emancipation der Landschaftsmalerei wird in Italien herbeigeführt durch niederländische Meister. Da ist Matthaeus Bril (1550—84), der im Vatican die Bibliothek und die Sala ducale mit Landschaftsbildern ausmalt, und vor allem sein jüngerer, bedeutenderer Bruder Paul Bril (1556—1626) zu nennen. Mit dem letzteren zusammen arbeitet in Rom Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1620) und Jan Brueghel (der Sammt-Brueghel, 1568—1625). Von ihnen erhält die Anregung einer der ersten unter den Landschaftsmalern, Nicolas Poussin (1594—1665), der diese Kunst wiederum seinem großen Schüler Gaspard Dughet, gen. Poussin (1613—1675) lehrt. Zu gleicher Zeit schafft der unvergleichliche Meister Claude Gelée (Cl. Lorrain 1600—1682. — Fig. 48). Die beiden Poussin und auch Claude Lorrain hatten

meist die Staffage ihrer Landschaften entweder den biblischen Erzählungen oder der alten Mythologie entnommen, versucht, die Landschaft in rechte Harmonie mit der vorgeführten Handlung zu versetzen, die Stimmung der geschilderten Scene auch in der ganzen Haltung des dargestellten Stückes Naturleben wiederklingen zu lassen; oder sie hatten, wie z. B. Claude dies

Fig. 48.



Claude Lorrain, Landschaft.
(Nach Viardot.)

öfter thut, die Stimmung der Tageszeiten wiederzugeben sich bemüht, dabei mehr auf den Eindruck der Landschaft im großen Ganzen Gewicht gelegt, als daß ihnen an einer besonders genauen Nachbildung der Einzelnheiten viel gelegen war. Absichtlich verlieren sie sich nicht in der kleinlichen Wiedergabe aller Details; in der ganzen Komposition ihrer Landschaft wie in deren

Ausführung gehen sie vielmehr darauf aus, durch große Linienführung, mächtige Massen die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Dieses Streben, im großen Stile die Landschaft aufzufassen, macht dieselben selbst in Nachbildungen durch den Kupferstich noch immer wirkungsvoll; so herrlich die Farbe des Claude Lorrain ist, so kann man doch durch einen guten Stich wie die von William Woollett schon recht gut sich eine Vorstellung von der Bedeutung des Meisters machen. Diese Werke einer großen Auffassungsweise bezeichnen wir gewöhnlich mit dem Namen historische (heroische) Landschaft. Unter den älteren Meistern haben sich auch Peter Paul Rubens und Salvator Rosa (1615—73) auf diesem Gebiete wohlverdienten Ruhm erworben.

Die Landschaftsmalerei ist in den Niederlanden mit besonderer Vorliebe gepflegt worden; scheint es doch, daß im Norden es viel mehr Bedürfnis ist, während der langen unfreundlichen Winterzeit ein Stück grünender Natur in das Zimmer zu retten. Jedenfalls haben die Nordländer der Landschaft stets mehr Sympathie entgegengebracht, als die Kinder des sonnigen Südens.

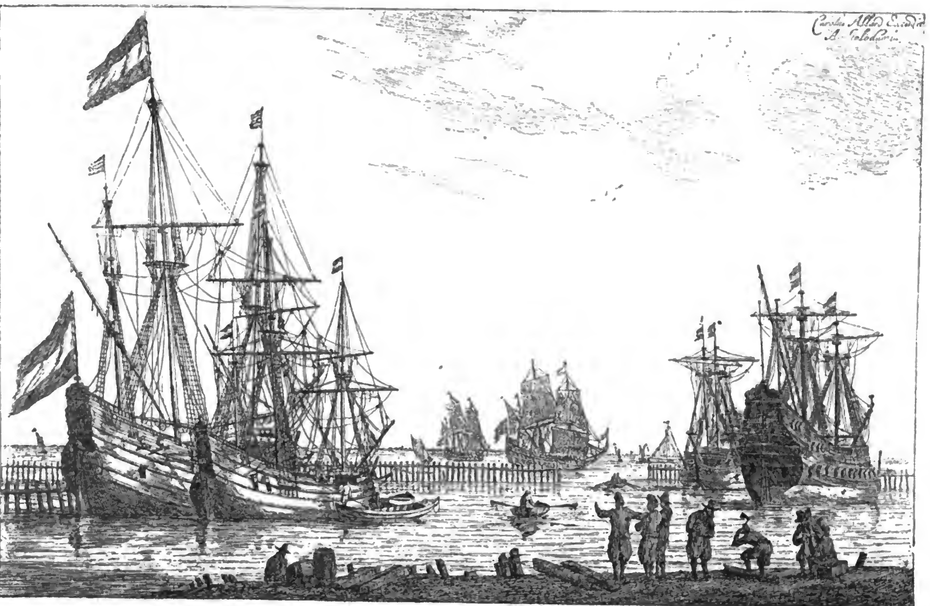
Einige niederländische Meister haben nun die Schönheit der italienischen Landschaft wiederzugeben sich bemüht, unter ihnen sind die hervorragendsten Kornelis Poelenburg (1586—1666), Bartholomaeus Breenbergh (circa 1620—63?), Jan Both (1610—1650?) Adam Pynacker (1621—73), Herman von Swanevelt (1620—56). Die nordische Landschaft stellen dagegen dar Albert Cuyp (1605—1691), Jan Wynants (1615 — lebt noch, 1679), Meindert Hobbema (1638—1709) denen die heimatlichen Wiesen, Felder, Wälder und Kanäle immer neue Motive zu ihren Schöpfungen bieten; der große Jacob Ruysdael (1625—1682) dagegen hat einen weiteren Gesichtskreis: er hat im Gebirge die großartige Scenerie, rauschende mächtige Wasserfälle u. s. w. kennen gelernt, während Allart von Everdingen (1621—75) seine Motive sogar in Norwegen gefunden haben soll. Herman Saftleven (1609 bis 1685) hat Landschaften vom Rhein und von der Mosel gemalt.

Fig. 49.



Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 50.



Remigius Nooms (Zeemann), Radierung.

Fig. 51.



Abraham Stork, Marine.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 52.



Ludolf Backhuysen, Marine.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 53.



Willem van de Velde.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 54.



Hendrik van Steenwijk, Architektur.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Die Wolkenmassen in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effekte der Wolkenschatten, das Spiel des Nebels, alle diese gerade der nordischen, speziell der niederländischen Landschaft eigentümlichen Elemente haben diese Künstler mit besonderer Meisterschaft darzustellen verstanden.

Eine Spezialität der Landschaft, die ja in unserer Zeit gleichfalls von einigen Künstlern (z. B. Douzette) allein kultiviert wird, die Mondscheinlandschaft, hat zuerst Aart van der Neer (1620—91) gepflegt (Fig. 49).

Das Element des Wassers spielt bei den holländischen Landschaftern immer eine bedeutende Rolle. Jan van Goyen (1596—1656) hatte schon die Kanäle seiner Heimat wiederholt auf seinen Bildern dargestellt; die Seeküste, das Leben des Meeres ist dann von einer ganzen Reihe von Künstlern zum Gegenstande ihrer künstlerischen Reproduktion gewählt worden. Und es konnte wohl kaum ein Sujet geben, das um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als die holländische Flotte die Meere beherrschte, im Lande so populär war als gerade diese Marinebilder. Dazu kommt daß die Schiffe selbst dem Meere eine sehr ansprechende Staffage liefern. Die hochbordigen Kriegsschiffe mit ihren mächtig aufragenden Kastellen, mit den Masten und Raaen, mit dem zart gegen die Luft sich erhebenden Tauwerk und den Strickleitern der Wanten, mit den schimmernden Segeln und den lustig im Winde flatternden Flaggen und Wimpeln, diese alten reichgeschnitzten und buntbemalten Schiffe boten dem Maler einen bei weitem anziehenderen Anblick als unsere schweren und plumpen Dampfkolosse. Einer der ersten Meister, der gerade diese Art von Darstellungen für sich erwählte, ist Heinrich Cornelius Broom (geb. 1566 zu Haarlem), dann Simon de Vlieger, ein Schüler des Jan van Goyen. Mit ihm gleichzeitig tritt dann Remigius Nooms (Zeeman — geb. 1612) auf (Fig. 50). Später Abraham Stork (1650—1700) (Fig. 51), Ludolf Backhuysen

(1631—1709), (Fig. 52) und der ausgezeichnete Willem van de Velde d. J. (1633—1707). (Fig. 53).

Die Architekturmalerei ist schon frühzeitig als ein selbstständiger Kunstzweig betrieben worden. Jan Vredeman de Vries (1527—1588?) hat sich zumal durch seine architektonischen phantastischen Entwürfe ausgezeichnet, ist aber auch als tüchtiger Maler bekannt geworden. Sein Schüler ist Hendrik van Steenwijk (1550—1604) (Fig. 54), aus dessen Schule wieder Pieter Neefs (1570—1661) hervorging. Beide malen hauptsächlich Interieurs gotischer Kirchen, zuweilen sind dieselben dann noch durch Fackellicht malerischer beleuchtet. Die Staffagefiguren haben sie meist von befreundeten Künstlern ausführen lassen. Unter den späteren Interieurs-Malern ist besonders Emanuel de Witte (1607—92) hervorzuheben. Jan van der Heyden (1637—1712) hat zumal äußere Ansichten von Gebäuden gemalt. Gerit Berckheyden (1635—1698) und sein älterer Zeitgenosse Jacob van der Ulft (1627—?) malten neben den Architekturen ihrer Heimat auch Baudenkmale Italiens, sowohl moderne Kirchen als Ruinen alter römischer Monumente. Von den neueren Architekturmalern sei nur Karl Gräb (geb. 1816) erwähnt.

Die Ausbildung von Spezialitäten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist also nicht neuen Datums, vielmehr schon im siebzehnten Jahrhundert angebahnt worden. Der Aufschwung der neueren Landschaftsmalerei hat diese Sonderung vielleicht noch weiter ausgebildet. Zunächst ist es neben den heimischen Scenerien hauptsächlich Italien, dessen Landschaftsbilder den Künstlern stets neue und dankbare Motive liefern. Später erst entwickelt sich die Art von Landschaftskunst, welche die so lange gering geachteten oder vielmehr unbekannten Reize der Hochgebirgsnatur, der Schweizer- oder Alpenlandschaft, darzustellen sich als Ziel setzt. Ob die Anregung zu der Bewunderung für die malerische Schönheit der Schweiz auf Albrecht von Hallers „Alpen“ (1728) zurückzuführen ist, ob Rousseau durch die Beschreibungen in der Nouvelle Heloïse den Anstoß gab, mag

hier dahin gestellt bleiben; jedenfalls verdiente diese Frage eine genauere Untersuchung. Die ersten Abbildungen aus der Schweiz, die auf die Bezeichnung als Kunstwerke Anspruch erheben können, sind die mit Gouache- oder Wasser-Farben ausgemalten Radierungen von Johann Ludwig Aberli (1723—1786) und die seines Nachahmers Heinrich Bleuler (geb. 1787). Neben Schweizer Ansichten hat Tiroler Landschaften wohl zuerst Joseph Anton Koch (1768 bis 1839) gemalt. Dann Adrian Ludwig Richter (geb. 1803). Die Schweizer François Diday und dessen großer Schüler Alexandre Calame († 1864) haben mit dazu beigetragen, dies Genre von Malerei, das, je mehr die Schritte der Touristen sich nach der Schweiz lenkten, desto populärer wurde, noch weiter auszubilden.

Johann Christian Dahl (geb. zu Bergen 1788 † 1851) hat zuerst die Schönheit norwegischer Natur künstlerisch dargestellt; August Leu (geb. 1819) ist ihm gefolgt und versteht es zumal die eigentümlichen Reize der nordischen Fjords wiederzugeben, während Hans Gude (geb. 1825) nicht nur der Küste, sondern auch dem inneren des Landes seine Motive entlehnt.

Die Mehrzahl dieser Maler bieten Ansichten (Veduten), d. h. ihre Landschaftsgemälde sind nicht wie die des historischen Genres komponiert; der Künstler hat nicht versucht aus seiner Phantasie die einer bestimmten Gemütsstimmung entsprechende Landschaft zu erfinden, sondern er hat sich begnügt, einen schönen oder interessanten Punkt, der ihm auf seinen Wanderungen begegnet ist, zu zeichnen oder zu malen und diese Studie dann für ein Gemälde zu benutzen. Es wird bei der Ausführung des Bildes alles das Störende fernhalten, was, ohne die Ähnlichkeit zu beeinträchtigen, fortbleiben kann, und wird in den weniger charakteristischen Details zusetzen, was dazu beitragen mag, das Gemälde noch wirksamer und schöner zu gestatten; er verfährt wie ein guter Portraitmaler, der ja auch den günstigsten Ausdruck seinem Vorbilde abzulauschen sucht, der seine Virtuosität nicht wie Balthasar Denner darin sucht, jede Runzel, jede

Falte eines Gesichts sorgfältig zu registrieren, sondern den Gesamtcharakter der Persönlichkeit möglichst schön und wirkungsvoll wiederzugeben. Und wenn dies der Landschaftsmaler vermag, dann soll man ihn nicht geringer schätzen, weil er eine Vedute malt und keine komponierte historische Landschaft schafft; diese kleinliche Schulmeisterei ist bei Beurteilung eines Kunstwerkes gewiß nicht am Platze. Vorausgesetzt, die Landschaft ist wirklich gut ausgeführt, dann gebührt ihr auch die Anerkennung, ob sie erfunden oder der Natur nachgezeichnet ist.

Schon bei Besprechung der Genremalerei ist darauf hingewiesen worden, wie die erleichterten Verkehrsmittel den Malern gestatten, ihre Studienreisen immer weiter auszudehnen und so Scenerien dem Publikum vorzuführen, die schon der Neuheit wegen, schon um des geographischen Interesses willen dessen Aufmerksamkeit fesseln. Gerade auf diesem Gebiete trifft das wissenschaftliche und das künstlerische Interesse nahe zusammen. Man kann aus solchen Bildern sehr viel lernen, mehr als aus Reisebeschreibungen; ob sie jedoch in der That Kunstwerke genannt werden dürfen, das ist damit noch nicht gesagt. Eine große Zahl der von Eduard Hildebrandt (1817—68) gemalten und von Steinbock meisterhaft facsimilierten Aquarellen bietet ausgezeichnete Belehrung und sollte in keiner Schule fehlen, da aus ihnen am besten sich die Schüler über ferne Länder und Städte unterrichten können, jedoch als Kunstwerke wird man diese Bilder doch in den seltensten Fällen ansehen können.

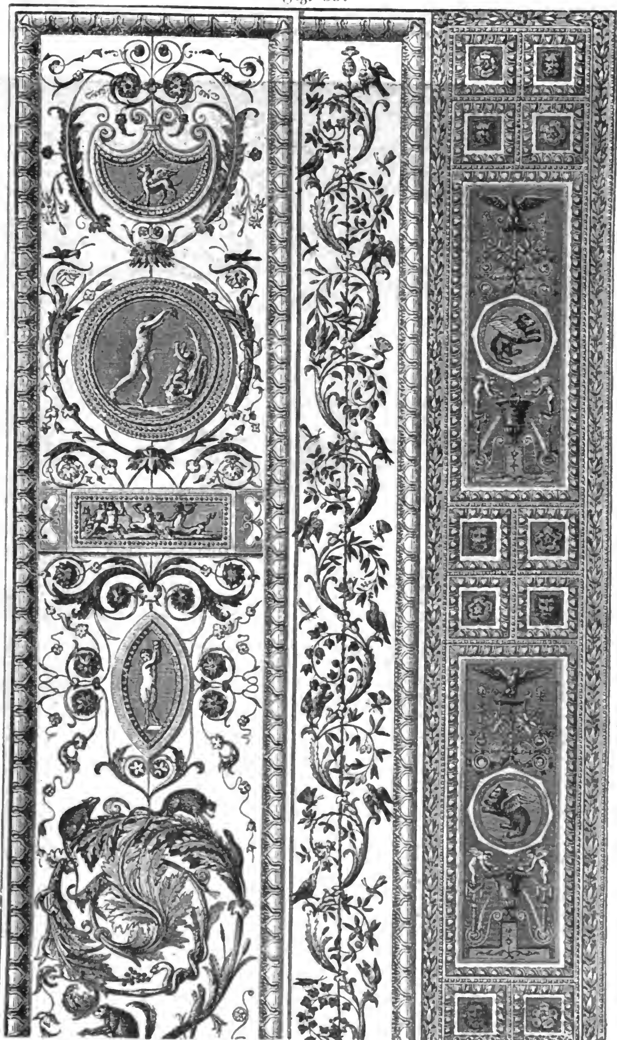
Eine ganz eigentümliche Auffassung der Landschaftsmalerei hat sich in Frankreich nach vielen Kämpfen Geltung verschafft, der Kultus der Paysage intime. Nicht auf eine großartige Scenerie haben die Künstler ihr Augenmerk gerichtet, sondern auf eine recht gewissenhafte, fleißige und verständnisvolle Wiedergabe der Natur; es kommt nicht auf die Bedeutung der Motive an, wohl aber darauf, daß die eigentümliche Poesie, mit der der Künstler den geringfügigen von ihm zur Darstellung gewählten Gegenstand umgiebt, recht zur Geltung gelangt, daß die Farben

satt und kräftig und doch zu einer Harmonie zusammenstimmend erscheinen. Der Führer dieser Richtung war Théodore Rousseau (1812—67) und nach ihm Charles François Daubigny (1817—78).

J. Die Blumenmalerei.

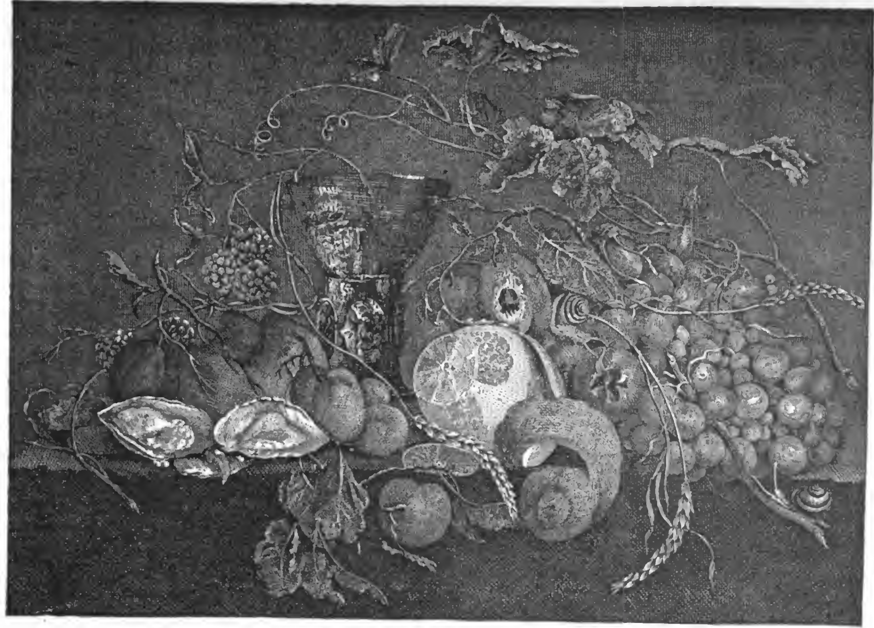
Gewöhnlich rechnet man sie mit zur Stillebenmalerei, und dafür lassen sich ja auch eine Menge gute Gründe anführen; hier indessen schien es mir angemessen, sie im Zusammenhange mit der Landschaft aufzufassen, da sie ein einzelnes Detail der Natur, das bei der Darstellung des Landschaftsmalers nicht zur rechten Wirkung gelangt, also eine Blume, eine Frucht, die in der Landschaft nur angedeutet werden können, nun zum Gegenstand einer sorgsamen und genauen Wiedergabe erwählt. Die künstlerische Thätigkeit des Blumenmalers beschränkt sich auf das Arrangement: er muß es verstehen seine Blumensträuße rc. so zusammenzustellen, daß die Formen und Farben ein möglichst schönes Ganzes ergeben. Dieser Aufgabe zu genügen wird nicht allzuschwer sein; viel schwieriger ist es nun, die Blumen und Früchte auch gut zu malen, sie in ihrer Eigenart, mit all dem Farbenschmelz, mit dem sie die Natur geschmückt hat, wiederzugeben. Je weniger geistige Bedeutung diesem Genre von Malerei innewohnt, desto berechtigter ist der Anspruch, daß eine meisterhafte Ausführung ein solches Blumenstück zum Kunstwerk erhebe. Malt aber ein Künstler oder eine Künstlerin die Blätter, als wären sie aus lackiertem Bleche, die Blüten, als seien sie aus Tuch gefertigt, die Früchte, wie wenn sie aus Wachs oder Seife beständen, nun dann sollen sie es nicht übelnehmen, wenn man ein solches Machwerk nicht als eine Kunstleistung anerkennt. Wiederum sind es Niederländer, welche diese Art von Malerei zuerst ausbilden. Schon die am burgundischen Hofe thätigen Miniaturmaler hatten die Bordüren der Handschriften mit oft trefflich gemalten, zwischen die stilisierten Arabesken eingestreuten Blumen verziert; in Italien hatten die Künstler häufig gemalte

Fig. 55.



Giovanni da Udine, Grottesken in der Raffaelischen Loggia des Vatikans.
(Nach Woltmann.)

Fig. 56.



Jan Davidsz de Heem, Fruchtstück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Blumen- und Fruchtfestons zur Ausschmückung von Festräumen angewendet. So malte Giovanni da Udine (1487—1564) für Raffael die Festons in der Loggia der Villa Farnesina, so die

Fig. 57.



Rachel Ruysch, Blummenstück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Grottesken in den Loggien des Vaticans (Fig. 55*). Als selbständige Kunst betrieb aber die Blumenmalerei zuerst Jan

Fig. 58.



Jan van Huysum, Blumenstück.
(Nach Viardot.)

*) Grottesken genannt, weil diese Dekorationsweise den altrömischen Vorbildern nachgeahmt ist, welche man in den ausgegrabenen Grabdenkmalen (Grotte) aufgefunden hatte.

Brueghel (der Sammet- oder Blumen-Breughel, 1569—1625). Als Meister ersten Ranges treten dann auf Jan Davidsz de Heem (1600—1674) (Fig. 56), Abraham Mignon aus Frankfurt a. M. (geb. 1639, gest. zu Wetzlar 1697), Willem van Aelst (1620—1679), Rachel Ruysch (1664—1750) (Fig. 57) und Jan van Huysum (1682—1749) (Fig. 58). Die Arbeiten dieser Maler sollten die bei allen Kunstausstellungen so zahlreich vertretenen Dilettantinnen genauer studieren, um zu lernen, was auf dem Felde der Blumenmalerei geleistet worden ist und auch geleistet werden muß. Von unseren lebenden Meistern nenne ich nur den vortrefflichen Johann Wilhelm Preyer (geb. 1803).

Um das Jahr 1690 ist die Epoche der bedeutenden Maler der älteren Schulen abgeschlossen. Rubens ist da schon fünfzig Jahre tot und selbst von seinen Schülern keiner mehr am Leben. Auch die letzten Vertreter der italienischen Kunst Francesco Albani, Pietro da Cortona, Sassoferrato, Salvator Rosa sind gestorben; nur Luca Giordano lebt noch bis 1705. 1690 stirbt Charles Lebrun, bald nach ihm Pierre Mignard; Nicolas Poussin und sein Neffe Gaspard Dughet, Philippe de Champaigne und der große Claude Lorrain haben schon vorher ihr Lebensende gefunden. Die bedeutendsten Meister der holländischen Schule sind tot, und ebenso ist die Blüte der spanischen Malerschule vorüber, da auch Murillo 1682 sein Leben beschlossen hat. Die überlebenden Meister sind Nachzügler, mit ihren großen Vorgängern in keiner Weise zu vergleichen.

K. Die Technik der Malerei.

Nachdem wir die Gattungen der Malerei hier kurz und flüchtig geschildert, müssen wir jetzt noch die verschiedenen Techniken in Betracht ziehen, deren sich der Maler zu bedienen pflegt.

Wir haben da zunächst zu besprechen

a. Die Wandmalerei.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Künstler, welcher ein Gemälde an der Wand einer Kirche, eines Palastes oder sonst eines Gebändes auszuführen hat, darauf Rücksicht nehmen muß, daß dies Bild aus einer verhältnismäßig großen Entfernung betrachtet wird. Da ein solches Werk gewöhnlich in großen Dimensionen angelegt ist, so muß schon deshalb, um dasselbe gut zu übersehen, der Beschauer weit zurücktreten; viele Gemälde aber sind auch hoch oben an den Wänden, an den Gewölben angebracht und lassen darum eine Betrachtung aus nächster Nähe nicht zu. Deshalb wird der Künstler darauf achten, daß seine Komposition recht klar und einfach sich darstellt; er wird mit möglichst wenigen Gestalten auszukommen trachten und sich hüten durch Überladung mit Einzelnheiten die Wirkung des großen Ganzen abzuschwächen. Eine sorgsame Ausführung der Details würde nicht zur Geltung gelangen und braucht deshalb dem Künstler nicht so am Herzen zu liegen, als wenn er ein Staffeleibild zu fertigen hat. Einfachheit und Schlichtheit der Komposition ist also geboten; die Größe der Auffassung muß für den Mangel eines blendenden Kolorits, einer genauen Detailschilderung Ersatz leisten. Die italienische Kunst, die aus der Wandmalerei sich herausgebildet, hat dieser Schulung die monumentale Wirkung ihrer Gemälde zu verdanken, während die ältere deutsche, die niederländische Malerei, aus der Miniatur- und Staffeleimalerei sich entwickelnd, immer einen Hang zeigt im Detail sich zu verlieren, kleinlich zu wirken.

Je nachdem nun der Künstler auf den trockenen oder auf den nassen Kalkbewurf sein Gemälde ausführt, sprechen wir von einer Malerei al secco oder al fresco. Al secco malt er mit Mineralfarben auf die sorgsam glatt geputzte Mauer. Da Pflanzenfarben sich auf dem Kalkgrunde nicht halten würden, so ist die Palette des Wandmalers schon deshalb mehr beschränkt. Die Konturen der Zeichnung werden auf die Wand entworfen oder nach einer vorliegenden Skizze übertragen und mit Farbe

nachgezogen. Diese gewöhnlich mit rotbrauner oder schwarzer Farbe fixierten Umrisse füllten die Maler des frühen Mittelalters, nachdem der Hintergrund einfarbig angelegt war, mit den Lokaltönen aus, deuteten die Schatten an, setzten die Lichter auf und vollendeten das Gemälde, indem sie die Konturen vielleicht noch einmal hervorhoben. Ein solches Bild wirkt flach, wie ein gewebter oder gestickter Teppich und ist darum zur Wanddekoration vorzüglich geeignet. Die Lokalität der Handlung u. s. w. ist nur angedeutet; auch bei den Figuren wird nur das unerläßlich Notwendige gegeben: alles Fehlende zu ergänzen wird der Phantasie des Beschauers überlassen. So erfüllt diese Art der Wandmalerei, wie sie bis etwa in das dreizehnte Jahrhundert geübt wurde, in der That die Aufgabe, die Papst Gregor der Große ihr zugewiesen hatte, für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Schrift zu bieten. Wie aber das Lesen ja mit einiger Mühe verbunden ist, so mußten auch die Beschauer dieser Gemälde selbst mit thätig sein, wollten sie eine volle Wirkung von deren Betrachtung gewinnen.

Jedoch kann in dieser Technik auch die sorgsamste Ausführung eines Gemäldes leicht erzielt werden. Man darf die Arbeit nicht zu sehr übereilen, kann fertige Partien immer aufs neue übermalen und ändern, kurz sich, so lange man will, mit seinem Gemälde beschäftigen. Die Farben sehen zwar, ehe sie eingetrocknet sind, viel dunkler aus, und in sofern ist es schwierig, die Wirkung immer voraus zu berechnen, indessen hilft sich der Maler, indem er auf einem porösen Ziegel, der die Feuchtigkeit gut aufsaugt, die Farbe probiert. Diese Art von Malerei würde sich also für die Anwendung sehr empfehlen, wäre sie haltbarer. Allein die Farbe blättert leicht ab; wird die Wand feucht, so löst sie sich auf und fließt in einander, und das ist der Grund, der den Gebrauch der bei weitem schwierigeren aber dafür auch viel dauerhafteren Frescomalerei den Künstlern lieber und angenehmer gemacht hat. In der neueren Zeit haben indessen die mit Caseïn angeriebenen Farben sich sehr brauchbar erweisen;

andere Versuche, dauerhafte wetterbeständige Farben herzustellen, scheinen gleichfalls Erfolg zu versprechen.

Auch der Frescomaler malt auf die gekalkte Wand, aber wartet nicht, bis die Putzschicht getrocknet ist, sondern führt seine Arbeit auf dem nassen oder wenigstens feuchten Kalk aus. Zuerst wird ein dicker und fester Rauhputz angeworfen, und sobald dieser trocken, eine dünnere feinere Putzschicht aufgetragen, auf die dann der aus gutem, mit feinem Sande vermischten Kalk bestehende Bewurf in einer ganz schwachen Lage angelegt wird. Diese letzte Schicht, auf die gemalt wird, der Intonaco der Italiener, wird fein geglättet und von Sandkörnern möglichst gesäubert. Der Jesuit Andrea Pozzo, der eine Anleitung zur Frescomalerei verfaßt hat, ratet nur, in gut ventilierten Räumen solche Arbeiten auszuführen, da die Ausdünstung des nassen Kalkes der Gesundheit schädlich sei. Von dem Intonaco wird nur so viel an die Wand angetragen, als der Maler an einem Tage zu bemalen imstande ist; sobald er seine Arbeit beendet, wird der nicht bemalte Putz sorgfältig entfernt und bei Fortsetzung der Malerei immer wieder stückweise aufs neue angesetzt. Sobald der Intonaco so weit erhärtet ist, daß er nicht leicht mehr dem Drucke der Finger nachgiebt, kann die Malerei beginnen; würde der Künstler auf den nassen Kalk malen, so könnten leicht die Farben ineinander fließen. Bei der Frescomalerei kommt es darauf an, schnell ein Stück der Arbeit ganz fertig zu machen; ein langes Zögern ist gerade bei dieser Maltechnik durchaus nicht erlaubt: der Maler muß, ehe er die Arbeit beginnt, genau wissen, was er will. Und so konnte Michelangelo wohl mit Recht sagen, das Ölmalen könne ein Künstler Weibern und Kindern überlassen, die Frescomalerei sei allein für Männer eine würdige Aufgabe. In der That haben sich meines Wissens Künstlerinnen nie mit Frescomalen beschäftigt. Große Genies wie Michelangelo konnten nach kleinen Skizzen allenfalls die Zeichnung mit sicherer Hand gleich auf den Kalk entwerfen: die Mehrzahl der Maler aber hat Zeichnungen in Originalgröße auf Papier ausgeführt, die dann mechanisch

durch Bausen auf den Intonaco übertragen wurden. Diese Zeichnungen werden **Kartons** genannt. Der Größe des auszuführenden Gemäldes entsprechend wird eine Zeichnung auf Papier angefertigt. Ist das Gemälde sehr umfangreich, so werden viele Bogen Papier zusammengeleimt und so die erforderliche Bildfläche hergestellt. Gewöhnlich zeichnet man den Karton mit Zeichenkohle, da diese sich leicht abwischen läßt, hinreichende Schwärze giebt und die Übergänge der Schattierung weich und schön zu zeichnen gestattet. Um die Kohlenzeichnung zu fixieren wird das Papier vorher mit Leim überstrichen; indem man nun nach Beendigung der Arbeit mit Wasserdämpfen den Leim erweicht, hält er die Kohlenpartikelchen fest, so daß die Zeichnung nicht mehr verlöscht werden kann. Man kann auch mit Firnissen die Rückseite des Papiers tränken und so einen gleichen Erfolg erzielen. Berühmt sind die Kartons, welche Michelangelo und Lionardo da Vinci 1504—1505 zur Ausschmückung des Ratssaales in Florenz entwarfen; der erstere zeichnete bekanntlich eine Schlacht gegen die Pisaner, der andere die Schlacht bei Anghiari. Diese Kartons sind in der Folgezeit wahrscheinlich wieder zerstückt und so verloren worden; Raffaels Karton zur Schule von Athen wird in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand noch heute bewahrt. — Nach dieser Kartonzeichnung werden die Bausen nun stückweis angefertigt; auf geöltes oder gefirnißtes Papier wird das Erforderliche vom Karton durchgezeichnet; die Umrisse der Durchzeichnungen werden mit Nadeln durchstochen, dann diese Nadelstiche mit Kohlenstaub eingepudert und darauf das Blatt auf den Putz gedrückt, so daß sich die Umrisse auf demselben ausprägen. Oder man zieht mit einem Eisen die Umrisse nach, die dann als leichte Vertiefungen — oft selbst auf Photographien noch wahrnehmbar — in dem Intonaco sichtbar werden. Die Malerei wird, wie schon bemerkt, nur mit Mineralfarben ausgeführt. Da der feuchte Bewurf die Farbe aufsaugt, so muß dieselbe wiederholt aufgetragen werden; Übergänge der Schatten sind durch Vertreiben mit dem

weichen Borstenpinsel zu erreichen. Sobald der Maler seine Tagesarbeit beendet, wird der überflüssige Putz entfernt. Die Schwierigkeit der Frescomalerei ist eine sehr große, einmal, weil es gilt, sofort den richtigen Farbenton zu treffen, dann aber, weil diese Farben, so lange sie feucht sind, viel tiefer aussehen, als wenn sie aufgetrocknet sind. Wenn nun auch eine Farbenskizze dem Maler die Wahl und Tönung der Farbe erleichtert, so kann er doch erst nach Tagen, ja bei nasser Witterung erst nach Wochen, die Wirkung seines Bildes beurteilen. Und dann noch zu bessern, das ist sehr schwierig. Will er einzelne Partieen ändern, so muß das ganze Stück Putz entfernt, abgekratzt und neu aufgetragen werden, und es fragt sich dann, ob der Maler genau den zu dem übrigen Bilde stimmenden Farbenton trifft. Ein Übermalen des trockenen Gemäldes ist sehr wohl ausführbar, allein diese Übermalungen blättern mit der Zeit ab und gehen zugrunde.

Wenn aber die Ausführung von Fresken schwierig ist, so hat der Künstler doch die Beruhigung, daß sein Werk, vorausgesetzt die Wand, auf der es gemalt ist, geht nicht zugrunde, sich lange Jahrhunderte in unveränderter Frische erhält. Im Freien freilich, den Einflüssen der Atmosphäre ausgesetzt, halten sich wenigstens in Deutschland Fresken nicht. Nicht allein die Malereien am Isarthore und an der neuen Pinakothek zu München, sondern auch die geschützteren Gemälde in den Arkaden des Hofgartens sind binnen kurzer Zeit zerstört worden. Etwas anderes ist es, wenn Fresken in Innenräumen angebracht sind. Während Lionardo da Vinci's Abendmahl in Sta Maria delle Grazie zu Mailand bald nach seiner Vollendung, weil es in Ölfarben ausgeführt war, ganz zerstört wurde, hat sich das Frescobild, das Gio. Donato Montorfano 1495 an die gegenüberliegende Wand malte, trotz aller Überschwemmungen und Unbilden, welche das Refektorium zu erdulden hatte, ganz gut erhalten. Und wenn selbst die Wand zerstört wird, so versteht man jetzt doch das Gemälde zu retten, indem man es auf Lein-

wand überträgt. Man beklebt zunächst die Bildfläche desselben mit Leinwand, löst mit größter Vorsicht die Kalkschicht von der Wand los und entfernt dann den Putz mit vieler Mühe so weit, daß nur eine ganz dünne Farbschicht noch übrig bleibt. Jetzt wird auf die Rückseite des Gemäldes Leinwand fest aufgeleimt; darauf löst man die auf der Vorderseite aufgeklebte Leinwand wieder ab und so erscheint nun die dünne, das Gemälde tragende Farbschicht auf der Leinwand befestigt und kann beliebig transportiert werden. Erfunden wurde diese Manipulation von Pietro Palmaroli († 1828), nach anderen von dem Mailänder Stefano Barezzi. — Aber mühsam ist die Arbeit des Frescomalers, und so läßt es sich wohl begreifen, daß Maler, die auf eine sehr vollendete Ausführung Gewicht legten, die auf die Freiheit, jederzeit zu ändern und zu übermalen, nicht verzichten wollten, der Ölmalerei den Vorzug gaben, zumal dieselbe ja auch an Farbenglanz die immer ziemlich matte Frescomalerei weit übertraf. Deshalb hat Lionardo die Wand, auf der er sein Abendmahl malen wollte, mit Mastixfirniß getränkt und sodann mit Ölfarben sein Werk ausgeführt, und er beabsichtigte auch, die Schlacht von Anghiari in der Sala del Consiglio in gleicher Technik zu malen. Das erste Gemälde ist so gut wie ganz verdorben; das zweite Projekt ist nur begonnen aber nicht zu Ende geführt worden. Auch in der Sala di Costantino des Vatikans sollten die Gemälde mit Ölfarben, nicht al fresco gemalt werden. Man hat aber diese Technik doch später nicht mehr angewendet.

Ebenso hat man eine zumal im sechzehnten Jahrhundert sehr beliebte Art von Wandmalerei in der Folgezeit ganz vernachlässigt: die Sgraffitomalerei. Über den Bewurf der Wand wird eine Schicht dunkelbraun oder schwarz gefärbter Mörtel aufgetragen und über diesen eine dünne Lage hellgefärbten Putzes gelegt. Wenn man nun in diesen hellen Putz, so lange er weich ist, so tief einkratzt, daß man die dunklere Farbschicht bloßlegt, so tritt dieselbe sichtbar hervor. Indem man also mit löffelartigen Spachteln in die obere Schicht die Zeichnung einkratzt, erscheint

dieselbe dunkel auf hellem Grunde. Zur Verzierung von Façaden hat man, wie es scheint, schon im fünfzehnten Jahrhundert die Sgraffitomalerei benutzt, eine Kunst, die auch in Deutschland bis zum dreißigjährigen Kriege vielfach geübt wurde. Eine künstlerische Bedeutung erhielten diese Sgraffiten durch Baldassare Peruzzi (1481—1537), Maturino und Polidoro da Caravaggio (Caldara? † 1543), welche an den Friesen der römischen Paläste und Wohnhäuser großartige historische Kompositionen ausführten, Arbeiten, die großenteils zerstört sind, und die wir nur noch aus Kupferstichreproduktionen kennen. In unserer Zeit ist hauptsächlich auf Gottfried Sempers Anregung die Sgraffitomalerei wieder mehr geübt worden; zunächst wurde sie zur Herstellung architektonischer Zieraten verwendet, dann aber auch in alter Weise zur Darstellung historischer Figurenbilder gebraucht. Einer der ersten, die sich in dieser Malweise wieder versuchten, war der früh verstorbene Max Lohde, der im Berliner Luisenstädtischen Gymnasium schon in den sechziger Jahren einen Fries malte. Unter den lebenden Künstlern sei Wilhelm Walther genannt, der 1876 an der Stallgallerie des Dresdener Schlosses den schönen Fries mit den Bildern der sächsischen Fürsten ausführte.

b. Die Stickerei und Weberei der Wandteppiche.

Auf schöne Wandteppiche, mit denen man schnell eine Kirche oder einen Festsaal ausschmücken konnte, hat das Mittelalter sehr viel gehalten. Sie boten den Wandgemälden gegenüber den Vorteil, daß sie nur bei festlichen Gelegenheiten hervorgeholt und aufgehängt wurden, für gewöhnlich aber wohl verwahrt und vor allen schädlichen Einflüssen gesichert waren. Die Kirche brauchte sie bei Feiertagen, aber ebenso beliebt waren sie bei den Großen und Reichen des Landes. Sollte ein Gast recht geehrt werden, fand eine Festfeier in einem Schlosse statt, galt es den Holztribünen bei einem Turnier ein stattliches Aussehen zu geben: immer benutzt man zur Ausschmückung der

Räume wie der unscheinbaren Brettergerüste diese Umhänge; ja, wenn man einer Stadt ein recht festliches Gewand anlegen wollte, dann hing man sie aus den Fenstern der Häuser und bedeckte mit ihnen die Wände derselben. Sehr alte gestickte wie gewirkte Wandteppiche sind in dem Dome zu Halberstadt, in der Stiftskirche zu Quedlinburg erhalten; einer besonderen Berühmtheit jedoch erfreut sich der sogenannte Teppich von Bayeux, eine Leinwand-Stickerei des elften Jahrhunderts von siebzig Meter Länge und fünfzig Centimeter Breite, auf welcher die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer dargestellt ist. Die gewirkten Wandteppiche wurden im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert meisterhaft in Flandern gewebt, und die großen flämischen Maler haben das Ihrige dazu beigetragen, die Vortrefflichkeit dieser Arbeit noch zu steigern. Man kann sich von deren Schönheit eine Vorstellung machen, wenn man im Museum zu Bern die wohlerhaltenen Teppiche betrachtet, die in den gegen Karl den Kühnen geführten Kriegen von den Schweizern erbeutet wurden (vgl. Fig. 59). Berühmt waren zumal die Fabrikate von Arras, und von dieser Stadt haben die Arazzi, wie die Italiener die gewirkten Teppiche nennen, ihren Namen erhalten. Schon im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts wanderten Niederländer, Franzosen in Italien ein und begründeten daselbst eigene Werkstätten.

Allein die vorzüglichsten Arbeiten wurden trotzdem noch immer in den Niederlanden angefertigt, und deshalb trug auch Leo X. kein Bedenken, als es galt, die zehn Wandteppiche für die Sixtinische Kapelle ausführen zu lassen, zu denen Raffael den Entwurf gemacht hatte, sie einem niederländischen Weber, dem Pieter van Aelst zu Brüssel anzuvertrauen. Raffael hatte mit Beihilfe seiner Schüler, des Gian Francesco Penni (il fattore) und des Giovanni da Udine, die Kartons auf zusammengeklebtes Papier mit Leimfarben gemalt und für jeden derselben 100 Dukaten (circa 5000 Fr.) erhalten. Die Ausführung der Wirkerei dauerte etwa drei Jahre und kostete 15 000 Golddukaten

Fig. 59.



Niederländische Tapete im k. bayrischen National-Museum zu München, 22′ breit, 14′ hoch.
(Nach Kunst-Denkmäler in Deutschland.)

(ungefähr 750 000 Fr.). Am 26. Dezember 1519 wurden sie in der Sixtinischen Kapelle, deren Decke 1512 Michelangelo vollendet hatte, unter den Wandbildern des Pietro Perugino, des Cosimo Roselli, des Sandro Botticelli u. a. aufgehängt. Die Kartons blieben in Brüssel und wurden noch ferner als Modelle verwendet; solche Wiederholungen finden sich in Berlin, Dresden, Wien (ehemals Mantua), Madrid. In Brüssel fand Rubens sieben Kartons noch auf; sie waren in Streifen zerschnitten, wurden 1630 von Karl I. von England gekauft und in Whitehall aufgestellt; 1653 erstand sie Cromwell bei der Versteigerung der Kunstsammlungen des unglücklichen Königs für 300 L. Sie kamen später in das Schloß Hamptoncourt, wurden unter Georg III. zusammengesetzt und 1866 in das Kensington-Museum gebracht. Die Originalteppiche fielen bei der Plünderung Roms 1527, in die Hände der Soldaten; an einem, der Blendung des Elymas, versuchte man das Gold auszubrennen. Durch Vermittelung des Connétable Anne de Montmorency kamen sie 1554 wieder in den Vatikan. 1798 versteigert, wurden sie pro Stück mit 1250 Piastern bezahlt und endlich 1808 unter Pius VII. wieder zurückgekauft.

Die Tüchtigkeit der niederländischen Weber wird gegen Beginn des siebzehnten Jahrhunderts geringer; in Frankreich werden Fabriken z. B. in Fontainebleau schon unter Franz I. gegründet; in Italien blühen die Manufakturen zu Ferrara und zu Florenz. Im siebzehnten Jahrhundert 1620 wird durch Jakob I. in Mortlake (Surrey) die Kunstweberei eingeführt, und diese Anstalt liefert unter Karl I. die vortrefflichen Nachbildungen von Raffaels Kartons aus der Apostelgeschichte. Selbst vom Münchener Hofe wird die Errichtung einer Teppichfabrik um den Beginn des 17. Jahrhunderts gefördert; Pieter de Witte (Candido) lieferte auch für diese Arbeiten Zeichnungen.

In Frankreich hatte Heinrich IV. auch diesen Industriezweig lebhaft unterstützt; nach seinem Tode verfiel er mit anderen Schöpfungen des großen Königs. Erst unter Ludwig XIV.

erblühte er von neuem und begann sich großartiger zu entfalten, als 1662 die Manufacture royale des meubles de la couronne gegründet und nach einem Terrain, les Gobelins, verlegt wurde. Von diesem Namen haben die in der Fabrik gefertigten Teppiche und endlich alle derartigen Kunstwebereien die Bezeichnung Gobelins erhalten. Der Name aber rührt von einer aus Reims gebürtigen Familie her, die an der Stelle große Färbereien errichtet hatte; aus ihr stammt der Marquis de Brinvilliers, der Gemahl der berüchtigten Giftmischerin. Die Direktion der Gobelins erhielt unter Colberts Oberleitung Charles Lebrun. Diese Fabrik hat die Revolution überlebt und erfreut sich noch heute des besten Gedeihens. Die anderen Anstalten Frankreichs, z. B. die Kunstweberei in Beauvais, für die selbst François Boucher zeichnete (Fig. 60), wie auch die in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts neubegründeten oder wiedererweckten Manufakturen in Berlin, Dresden, München, u. A. gehen gegen Ende des Jahrhunderts alle ein. Der Geschmack des Publikums hat sich geändert; man zieht Wandbekleidungen von gemustertem Seidendamast vor, der den Meubeln einen besseren Fond verleiht. Je mehr die großen fürstlichen Vermögen des hohen Adels durch die Verschwendung desselben, dann auch durch die Verwüstungen der Revolution hinschmelzen, desto mehr ist man geneigt, auch mit billigeren Wandtapeten fürlieb zu nehmen; endlich hat die Papiertapete als das wohlfeilste Surrogat den Sieg über jene vornehme Kunstindustrie davongetragen.

Denn teuer sind die Gobelins, das ist gar nicht in Abrede zu stellen. Eugène Müntz führt in seinem hier von mir benützten Werke „La Tapisserie“ (Paris, Quantin o. J.) aus, daß ein Quadratmeter Gobelin der Fabrik selbst auf circa 2000 Fr. Arbeitslohn zu stehen kommt. Es hängt dies mit der Schwierigkeit der Arbeit zusammen. Bekanntlich unterscheidet man die Tapeten nach ihrer Herstellung und nennt die, welche auf die senkrecht stehende Fadenkette gearbeitet sind, Haute lisse, die dagegen, deren Kette während der Herstellung horizontal liegt Basse lisse.

Fig. 60.



Tapete aus der Fabrik von Beauvais, nach einem Karton von François Boucher.
(Nach Ernest Bosc.)

Bei der Haute-lisse ist wie gesagt die Kette, aus Woll-, Seiden- oder Baumwollenfäden bestehend, senkrecht aufgespannt; Vorrichtungen gestatten dem Arbeiter bald die geraden, bald die ungeraden Fäden an sich heranzuziehen. Er baust den Karton auf die Kette und fixiert mit Tusche oder mit schwarzer Kreide die Contouren. Für die Arbeit stehen ihm nun eine große Zahl abschattierter farbiger Wollen- und Seidenfaden zur Verfügung, die, auf Spulen aufgewickelt, zum Gebrauch bereit sind; hinter dem Künstler befindet sich der farbige Karton; um ihn zu sehen, muß er sich immer umdrehen. Er beginnt sein Werk am unteren Rande und befestigt den Faden der erforderlichen Nuance erst an einem Kettenfaden, umschlingt dann zunächst die geraden, dann die ungeraden Kettenfaden mit der farbigen Wolle, jedesmal die Schlinge mit der Spule festdrückend und größere Partieen durch Schlagen mit einem elfenbeinernen Kamme dicht zusammenpressend. Es ist also durchaus Handarbeit, mehr ein Flechten als ein Weben, und dies erklärt, daß ein fleißiger Arbeiter täglich im Durchschnitt nicht mehr als achtundzwanzig Quadrat-Centimeter, im Laufe eines Jahres (bei 300 Arbeitstagen) also 0,84 Quadratmeter herzustellen vermag. Es können allerdings an ein und demselben Gobelin mehrere zu gleicher Zeit arbeiten, allein die Kosten eines solchen Werkes werden dadurch nicht verringert, wenn auch die Dauer der Arbeit verkürzt erscheint. Schon deshalb wird ein Gobelin immer kostspielieg werden, zumal auch die Arbeiter ganz besonders geschickt sein müssen. Sie sehen nämlich ihr eigenes Werk nur von der Rückseite und müssen, um es recht zu beurteilen, immer erst aus den Webstuhle hinaustreten.

Die Basse-lisse ist nur für den Fachmann zu unterscheiden. Die Fäden der Kette liegen hier wagerecht; unter der Kette ist der Karton befestigt, so daß ihn der Arbeiter vor sich hat, wenn er ihm auch durch die erschwerte Beleuchtung nicht ganz deutlich erscheinen wird. Das Heben der geraden und ungeraden Kettenfäden wird wie beim Webstuhle durch Tritte bewirkt; dadurch kann der Künstler über seine beiden Hände verfügen. Er

ist aber nicht im Stande, die Wirkung seiner Arbeit zu ermessen, denn auch er arbeitet an der Rückseite, und erst wenn das Werk beendet und der Gobelin umgekehrt ist, kommen Fehler zum Vorschein, die jetzt nicht mehr abzuändern sind. In dieser Hinsicht hat der Hautelisse-Arbeiter entschiedene Vorteile, da er jederzeit Versehen zu bemerken und zu verbessern in der Lage ist. Die Herstellung der Basselisse-Gobelins erfordert weniger lange Zeit, und deshalb sind sie verhältnismäßig wohlfeiler. Kenner wollen bemerken, daß sie weniger stilvoll ausgeführt sind. Sie werden heute noch in Beauvais und Aubusson angefertigt. Endlich sei noch der Plüschtapeten, die in der Savonnerie zu Paris gearbeitet werden, gedacht.

c. Die Miniaturmalerei.

Eine nicht minder bedeutende Rolle als die Wandmalerei spielen in der Kunstgeschichte die Miniaturen, also die Gemälde, mit denen man kostbare Pergamenthandschriften von alters her bis zum Ausgange des Mittelalters zu zieren gewöhnt war. Die Wandgemälde wurden leicht durch Brand oder andere Unglücksfälle zerstört, beschädigt und dann übertüncht, kurz sie waren leicht dem Schicksal ausgesetzt, zugrunde zu gehen, während die Handschriften viel weniger Gefahr liefen, und so erklärt es sich denn, daß es große Abschnitte der Kunstgeschichte giebt, in denen die Entwickelung der Malerei fast einzig durch Miniaturen zu belegen ist. Die mittelalterlichen Handschriftenschreiber haben nun allerdings unter Miniatura etwas ganz anderes verstanden, als was wir heute mit diesem Worte bezeichnen. Minium ist Mennig, Bleirot, wie Rubrica Cinober bedeutet. Mit beiden Farben, in der älteren mit Mennig, in der späteren mit Cinober, pflegte man die Kapitelüberschriften, die recht ins Auge fallen sollten, zu schreiben, und der Mann, der dies besorgte hieß Miniator oder Rubricator. Das Malen nannte man illuminare, den Maler illuminator oder Illuminist; doch schon im dreizehnten Jahrhundert bei Salimbene wird miniare und illuminare in

gleicher Bedeutung gebraucht. (1247: sciant scibere, miniare, quod aliqui illuminare dicunt.)

Die von dem Künstler angewendeten Farben, die teils mineralische, teils vegetabilische sind, werden von ihm selbst bereitet, und über die Anfertigung derselben sind verschiedene Traktate während des Mittelalters geschrieben worden und zahlreiche Rezepte noch in Handschriften vorhanden. Angerieben werden sie mit Eiweiß oder mit Gummi arabicum; den im späteren Mittelalter so vielfach angewendeten Goldgrund stellt man aus dünnen Goldblättchen her, die vermittelst einer rotgefärbten Mischung von Kreide, Gummi und Honig auf das Pergament aufgeklebt und dann poliert werden.

Die ältesten Miniaturen sind die Illustrationen zur Ilias in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Bilder der Vatikanischen Virgilhandschriften. Sehr schön sind die im fünfzehnten Jahrhundert für die Herzoge von Burgund gemalten Miniaturhandschriften, die nicht nur bildliche Darstellungen der in den Büchern beschriebenen Begebenheiten vorführen, sondern deren Titelblätter auch mit reizenden Bordüren, zusammengesetzt aus ornamentalen Ranken, aus prächtigen Blumen und Früchten, aus Wappen und Figuren, verziert sind; oft sind noch humoristische mehr oder weniger derbe Bilder, die mit dem Texte gar nichts zu thun haben, eingestreut. Diese humoristischen Darstellungen (drôleries), verwendet zur bloßen Zierat, sind auch in den französischen Miniaturhandschriften (vgl. Fig. 61) sehr beliebt und werden noch von Albrecht Dürer in den bekannten Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians benutzt. Auch die Anfangsbuchstaben der Bücherabschnitte, die Initialen (literae initiales), werden je nach Geschicklichkeit des Illuministen mehr oder minder reich mit Ornamenten, bildlichen Darstellungen u. s. w. ausgestattet. Die schöne Kunst der Handschriftenmalerei wird durch den Buchdruck verdrängt; an ihre Stelle tritt der Holzschnitt. Allein Bücherliebhaber lassen sich selbst noch im sechzehnten Jahrhundert Prachtwerke schreiben und von tüchtigen Künstlern

mit Miniaturen zieren. So arbeitete Hans Mielich (1515—72) zu München für Albrecht V. von Bayern z. B. die Miniaturen zu Orlando di Lasso's septem Psalmi poenitentiales (jetzt in

Fig. 61.



Miniatur des vierzehnten Jahrhunderts.
(Sammlung Ambroise Firmin Didot.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Joris Hoefnagel aus Antwerpen (1545—1600) fertigte für Erzherzog Ferdinand von Tirol 1582—90 ein kostbares Missal (jetzt in der kaiserlichen

Bibliothek zu Wien) und stand später im Dienste Kaiser Rudolfs II.

Jemehr die Sitte, Handschriften anfertigen und ausmalen zu lassen, in Vergessenheit geriet, desto mehr verlegten sich einzelne Künstler darauf in der alten Technik auf Pergament, Papier oder Elfenbeinplättchen Bildchen zu malen, deren ungemein zarte, detaillierte Ausführung bald Anerkennung fand, zumal in einer Zeit, welche weniger das Bedeutende als das Mühsame zu schätzen geneigt war. Diese, im kleinen Maßstabe ausgeführten Bilder werden nun auch Miniaturen genannt. Ein sehr berühmter Miniaturmaler war Van Blaerenberghe, der unter Ludwig XV. lebte und dessen Gemälde von den Sammlern mit den höchsten Summen bezahlt werden. So wurde eine Dose mit einem Bildchen von Blaerenberghe (1767), der Besuch bei der Amme, neun Figuren, im Mai 1872 im Hôtel des Ventes mit 26 200 Francs ersteigert; auf derselben Auktion erlangte eine andere Miniatur des Meisters (1763), den Jahrmarkt von Saint-Germain darstellend, einen Preis von 30 100 Francs.

Die Miniaturmaler bedienen sich gewöhnlich der Deck- (Gouache-) Farben, die, undurchsichtig, über einander aufgetragen werden können und die untermalte Farbe nicht durchscheinen lassen. Es braucht also das Licht nicht ausgespart zu werden: auf eine dunkle Untermalung lassen sich die hellen Töne mit Leichtigkeit aufsetzen. Auch das Verschmelzen der Farben ist leicht zu bewerkstelligen, und so erscheint die ganze Technik verhältnismäßig leicht zu handhaben, jedenfalls leichter als die der Aquarellmalerei. Blumen und Früchte werden z. B. mit Gouachefarben müheloser mit ihrem eigentümlichen Schmelze dargestellt werden, als dies mit Wasserfarben zu erreichen ist. So verdient diese Gattung der Malerei durchaus nicht die Mißachtung, die ihr zumal von seiten aquarellierender Dilettanten oft genug zuteil wird. Die Landschaft mag der Aquarellist duftiger und poetischer darzustellen imstande sein: für Stilleben u. s. w. scheint mir die Deckfarbenmalerei immer noch den Vorzug zu verdienen.

Die Aquarell- oder Wasserfarbenmalerei verwendet fast ausschließlich durchsichtige, transparente Farben, die, sobald sie über eine Untermalung angelegt werden, dieselbe im Tone wohl verändern, aber sonst ganz und gar durchscheinen lassen. Was also licht in dem Bilde erscheinen soll, muß ausgespart werden, und auf lichte Untermalung werden die dunkleren Schattentöne aufgesetzt. Durch Abwaschen können die Wirkungen immer gemildert, weicher gestimmt werden, da die Farbe in das Papier selbst eindringt; durch Waschen würde man dagegen eine Gouachemalerei ganz zerstören. Eine gute Aquarelle zu malen ist sehr schwer; je schneller der richtige Ton getroffen ist, je weniger übermalt wird, desto klarer und leuchtender wird die Farbe erscheinen. Wenn nun die älteren Maler sich auch der Wasserfarben hin und wieder bedienten, Skizzen leicht zu kolorieren, so haben sie doch nicht eigentliche Gemälde, sondern nur getuschte, lavierte Zeichnungen zu schaffen beabsichtigt: zur Kunst ist die Aquarellmalerei erst von den Engländern ausgebildet worden. Als die ersten Meister werden genannt John Robert Cozens (1752—99) und Thomas Girtin (1773—1802). 1805 wurde die Society of painters in water colours gegründet, der 1832 die New Society of painters in water colours (seit 1863 the Institut of p. in w. c.) sich anschloß.

Der berühmteste unter den englischen Aquarellmalern ist Joseph Mallord William Turner (1775—1851). Die Liebhaberei für diese Art von Malerei wurde von England aus auf den Kontinent übertragen; sowohl in Frankreich wie in Deutschland hat sie zahlreiche Pfleger und Verehrer gefunden. Schon der große Architekt Schinkel war ein sehr tüchtiger Aquarellmaler; besondere Anerkennung aber erwarb sich Eduard Hildebrandt (1817—68) durch seine farbenreichen Darstellungen von Landschaften; er weiß mit gleicher Virtuosität die Scenerie des hohen Nordens wiederzugeben, wie er die glühende Hitze der Tropenlandschaft in seinem Bilde ahnen zu lassen vermag. Unter den noch lebenden Meistern der Aquarellmalerei sei noch

des Architekturmalers Karl Graeb und des Genremalers Ludwig Passini (geb. 1832) gedacht.

Für den Dilettanten ist die Aquarell- wie die Gouachemalerei die bequemste Technik, jedenfalls viel bequemer, als wenn er mit Ölfarben zu arbeiten unternimmt, und dies erklärt denn auch die Gunst, in der sie bei allen denen steht, die ihre Mußestunden mit der Ausübung der Malerei sich verschönern. Jedenfalls müßte diese Neigung zur Malerei möglichst befördert werden, einmal da auch der Dilettant das und jenes doch bei der Ausübung seiner Kunst lernt, dann aber da es jedenfalls der unschuldigste, weil stillste Dilettantismus ist, keinen Nebenmenschen stört und belästigt.

d. Die Pastellmalerei.

Die Kunst, mit Pastellfarben Gemälde auszuführen, ist der Staffeleimalerei am füglichsten zuzuzählen. Die Farben werden aus einem Teig (pasta, pâte) von Gips oder Bleiweiß, Honigwasser und der Farbsubstanz in Form von Stiften hergestellt. Man zeichnet mit diesen Farbstiften auf Pergament oder Papier und kann die staubartig sich ablagernde Farbe mit dem Wischer (Estompe) vertreiben und so die duftigsten und zartesten Übergänge erreichen. So schön jedoch diese Pastellbilder aussehen, sobald sie frisch aus dem Atelier des Malers kommen, so leicht sind sie dem Verderben ausgesetzt. Sie müssen auf das sorgfältigste behütet werden, da die Farbe sich bei der leisesten Berührung verwischt oder abstäubt. Ein Mittel, die Pastellfarben zu fixieren, sie mit dem Papier fest zu verbinden, doch so, daß die Schönheit der Farbenwirkung nicht beeinträchtigt wird, ist trotz aller Versuche bis jetzt nicht gefunden worden. Nach Fiorillos Angabe soll der französische Maler Joseph Vivien, ein Schüler Lebruns (1657—1735), schon als Pastellmaler sich ausgezeichnet haben. Nach Bosc ist Heid in Danzig(?) oder Johann Alexander Thiele in Erfurt (geb. 1685, oder 1695 resp. 1697, gest. 1752), der Erfinder des neuen

Verfahrens, eine Annahme, deren Richtigkeit zu kontrollieren ich leider nicht in der Lage bin. Als die berühmtesten Pastellkünstler wären anzuführen Rosalba Carriera (1675—1757), von der schöne Arbeiten in der Dresdener Gallerie bewahrt werden, Jean Étienne Liotard (1702—88), dessen Chokoladenmädchen in der Dresdener Gallerie ja bekannt ist, dann der große Maurice de la Tour (1703—88). Seine Werke sind meist in Frankreich geblieben; in seiner Geburtsstadt Saint-Quentin ist eine Sammlung von Portraitstudien aufgestellt. Sein bestes Gemälde, das große Portrait der Marquise de Pompadour, befindet sich in der Sammlung des Louvre. Erwähnung verdienen dann noch Ismael Mengs und sein berühmter Sohn Anton Raffael M. (1728—79), dessen Amor in der Dresdener Gallerie ja noch immer zu den Lieblingsbildern des Publikums gehört, ferner John Russel (1744—1806, Fig. 62).

In unserer Zeit ist die Pastellmalerei eben ihrer Vergänglichkeit wegen etwas in Mißkredit gekommen.

e. Die Staffeleimalerei.

Sobald es sich darum handelte, größere Gemälde, Altarbilder u. dgl. auszuführen, die zum Schmuck der Kirche oder des Hauses aufgestellt oder aufgehängt werden sollten, gebot schon die Schwierigkeit, ein solches Werk herzustellen, wenn die Tafel flach auf dem Arbeitstisch lag, vor allem aber die Notwendigkeit, daß der Maler sein Gemälde bei der Arbeit stets in derselben Stellung, wie es fertig einmal placiert werden sollte, also aufrecht stehend vor sich sah, damit er ihre Wirkung recht zu ermessen vermochte — war es, sage ich, erforderlich, der Bildtafel eine annährend senkrechte Lage zu geben, und dies erreichte man, indem man sie auf eine Staffelei stellte.

Zunächst ist ein solches Gemälde nichts anderes als eine große Miniatur. Man spannt ein Pergamentblatt auf eine Holztafel auf und malt nun auf dies Pergament ganz in alter Weise.

Fig. 62.



Pastell von John Russel.
(Museum des Louvre.)
(Nach Ernest Bosc.)

Je größer die Staffeleibilder wurden, desto weniger reichte das Pergament für diese Zwecke aus; es hätte ja den Effekt gestört, wären mehrere Stücke des Pergaments zusammengenäht oder geleimt worden. So überzog man das Holz mit einem Kreidegrunde, und auf diesen wurde nun das Gemälde ausgeführt. Wollte man sehr sorgfältig zu Werke gehen, so beklebte man die Holztafel zuerst mit grober Leinwand und trug auf diese rauhe Unterlage den jetzt noch fester haftenden Kreidegrund, der aus einer Mischung von Kreide und Leim bereitet wurde, auf und glättete nach dem Erhärten die Fläche durch Abschleifen. Die Stellen, die vergoldet werden sollten, grundierte man mit roter Farbe und überging sie dann mit einer klebrigen Substanz, auf die die geschlagenen Goldblättchen aufgelegt wurden. Nach dem Trocknen wurde das Gold mit einem Zahn oder einem Achat blank poliert. Die Farben rieb man mit Eiweiß oder mit Leim an, verdünnte dieses Bindemittel erforderlichen Falles mit Feigenmilch (in Italien) oder mit Wein, Essig ꝛc. Dieses Mischen der Farbensubstanz mit dem Bindemittel nennt man im Mittelalter temperare; davon hat diese ganze Art der Malerei den Namen Temperamalerei (peinture en détrempe) erhalten. Diese Leimfarbe ist weder besonders glänzend noch leicht zu handhaben; die Übergänge der Schatten müssen mühsam mit Stricheln und Punkten ausgeführt werden; die ganze Wirkung der Temperamalerei hat etwas Hartes an sich. Dabei ist sie zumal in einem feuchten Klima leicht der Zerstörung ausgesetzt; die Farben müssen da dünn aufgetragen sein, sonst blättern sie ab; Nässe wird einem solchen Gemälde immer verderblich sein. Man schützt sie deshalb mit einem Firniß, d. h. einem Überzug aus aufgelöstem Harz, und dieser Firniß giebt der Farbe auch mehr Glanz und Leuchtkraft. Schon im Norden Italiens, besonders aber in Deutschland hatte man den Glanz und die Haltbarkeit der Farben dadurch zu erhöhen gesucht, daß man zu dem Bindemittel aufgelöstes Harz, Honig ꝛc. zusetzte. Die Farbe wurde dadurch geschmeidiger, trocknete nicht sofort auf und ließ

sich deshalb leichter verarbeiten. Durch einen gefärbten Firniß endlich suchte man dem Bilde einen schönen Gesamtton zu geben.

Die Anwendung von Ölfarben ist nun dem ganzen Mittelalter sehr wohl bekannt; man hat sie beispielsweise häufig zur Bemalung von plastischen Werken verwendet. Banner und Fahnen sind schon früh oft mit Ölfarben gemalt worden. Später hat man, wie es scheint, dann in den Niederlanden auch einzelne Partieen der Gemälde, Gewänder 2c. mit Ölfarben zu malen versucht, ohne daß diese Neuerung besonderen Einfluß auf die Entwickelung der Malkunst gewonnen hat. Das Verdienst, den praktischen Gebrauch der Ölfarbe zuerst gelehrt zu haben, wird dem Jan van Eyck zugeschrieben. Als ihm ein gefirnißtes Gemälde, das er zum Trocknen in die Sonne gestellt hatte, gesprungen war, suchte er einen Firniß zu bereiten, der auch im Schatten nicht zu langsam trocknete, und fand, daß Leinöl mit Nußöl vermischt und mit einigen Substanzen — wahrscheinlich Bleiglätte — gekocht, am besten seinem Zwecke entsprach. Er ging nun noch einen Schritt weiter und mischte mit diesem präparierten Öl seine Farben, statt die gewöhnlichen Bindemittel zu verwenden, und fand jetzt, daß einmal die Farbe eine die Tempera weit übertreffende Leuchtkraft erhielten, daß aber auch die zähflüssigen Farben sich mit Leichtigkeit verschmelzen ließen. So bildete er um 1410—20 die Ölmalerei aus, an deren Technik die folgenden Generationen wenig zu bessern fanden. Von den Niederlanden ist dann diese Kunst durch Antonello da Messina (nachzuweisen 1465—78) nach Venedig gebracht worden, und von da aus verbreitete sich ihre Kenntnis und Anwendung bald über ganz Italien. Früher noch war in Deutschland und Frankreich die neue Technik zur allgemeinen Geltung gelangt.

Für die Ölmalerei war die Anwendung des so leicht zu zerstörenden Kreidegrundes nicht erforderlich; man konnte das Holz selbst mit einer Schicht Ölfarbe grundieren, und diese haftete viel besser, als der recht gebrechliche Kreidegrund. In Vene-

dig soll die Ölmalerei auf Leinwand zuerst üblich geworden sein: bei der Feuchtigkeit der Luft gingen Wandmalereien schnell zugrunde, und so zog man es vor, sie durch Ölfarbengemälde, die auf starke Leinwand ausgeführt waren, zu ersetzen. Die Holztafeln sind aber noch lange, selbst bei den niederländischen Meistern, beliebt geblieben, wenn diese es nicht vorzogen auf glatte Kupferplatten zu malen. Bekanntlich wird die Echtheit der Magdalena von Correggio (in der Dresdener Gallerie), die auf Kupfer gemalt ist, stark angefochten. Die Maler des fünfzehnten Jahrhunderts malen gewöhnlich auf weißen Grund, die späteren ziehen einen grauen, bald mehr ins rötliche, bald ins bläuliche spielenden Grundton vor. Die Carraccis, Caravaggio, Ribera haben ihre Gemälde mit Bolus (braunrot) grundiert. Auf diesen Grund wird die Zeichnung entworfen und die Schatten blaugrau untertuscht, sodann das Relief durch Durchmodellierung mit grau erzielt; die Lichter werden bald im Lokalton oder weiß aufgesetzt. Schließlich übermalt man diese einfarbige Vorbereitung, die von den Niederländern (Rubens, Vandyck, Rembrandt) auch in braun gehalten wird, mit Lasur- und erforderlichenfalles mit Deckfarben. Die älteren Meister sind bei der Ausführung der Malerei sehr sorgsam verfahren; wer für die technischen Fragen Interesse hat, findet in H. Ludwigs Werke „über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Maler" (Leipzig 1876) weitere Aufklärung. Im achtzehnten Jahrhundert ist dann die alla-prima-Malerei, die auf den ersten Wurf das ganze Bild ohne Untermalung herstellt, bei den Künstlern beliebt geworden.

Eine Schwierigkeit hat nun auch die Ölmalerei, obwohl sie unstreitig die vollkommenste Maltechnik bietet: die Arbeit muß hintereinander fortbetrieben werden. Der Fresco-, der Miniatur-, der Aquarellmaler kann aufhören, wenn er will, und die unterbrochene Thätigkeit wieder beginnen, wie es ihm beliebt, ohne daß sein Gemälde dadurch den geringsten Schaden erleidet: der Ölmaler aber muß entweder weiter malen, so lange seine Farben noch

frisch sind, oder warten, bis diese halbtrockenen Farben nun ganz getrocknet sind, und das kann drei bis sechs Wochen dauern. Thut er dies nicht, so schlagen nicht nur die Farben ein, sondern bekommen auch Risse und Sprünge. Man hat versucht, diesen Übelstand zu beseitigen, indem man Trockenmittel (Siccative) unter die Farben mischte, die Leinwand mit Kreide präparierte oder vermittelst Pfeifenthon das überschüssige Öl aufsaugte, es ist aber sehr fraglich, ob solche Gewaltmittel in der That von Nutzen sind; viele moderne Gemälde haben ja in kurzer Zeit ihren bestechenden Farbenglanz verloren, sind schon halb zerstört und werden, wenn die Zerstörung fortschreitet, bald ganz zugrunde gehen.

Daß selbst gut und mit aller technischen Sorgfalt gemalte Ölgemälde, wenn sie nicht sehr geschützt sind, im Laufe der Zeit schadhaft werden, ist leider eine bekannte Thatsache. Die Farbe lockert sich hier und da; es bilden sich Blasen, und wenn dann nicht bald von geschickter Hand gebessert wird, so lösen sich größere oder kleinere Partieen des Gemäldes los. Solche Defekte sind nur durch sehr gewissenhafte geübte Restauratoren zu ergänzen; in der Photographie werden die Ausbesserungen immer eher, als bei den Gemälden selbst sichtbar. Ungeschickte Maler übermalen wohl, wenn es ihnen nicht gelingen will, den rechten Farbenton zu treffen, einzelne Partieen des Bildes, manchmal selbst das Ganze, und richten so großen Schaden an. Doch lassen sich solche Übermalungen von kundigen Restauratoren wieder entfernen, und so geschieht es nicht gerade selten, daß unter einem anscheinend unbedeutenden Gemälde ein wertvolles Originalbild entdeckt wird. Altarbilder haben einmal durch Staub, dann durch den Kerzenrauch, den Qualm des Weihrauches gelitten; es hat sich auf der Bildfläche eine Schicht von Schmutz abgelagert, welche das Gemälde nur undeutlich durchscheinen läßt. Durch Waschen mit Gallseife ꝛc. wird oft schon eine Besserung erzielt. Schwierig und gefährlich ist es jedoch immer, den alten trüb und schmutzig gewordenen Firniß zu entfernen. Man kann

ihn trocken abnehmen, indem man die Fingerspitzen in pulverisierten Mastix oder Colophonium taucht und nun leise auf den Firniß reibt, bis derselbe sich in Staub auflöst. Andere Restauratoren ziehen es vor, mit einem feinen Leinwandläppchen, das mit Terpentinöl und anderen lösenden Flüssigkeiten befeuchtet ist, den Firniß zu erweichen und zu beseitigen. Nun sind aber manche Gemälde noch nach dem Firnissen von den Künstlern retouchiert worden und diese Retouchen werden leicht mit dem Firniß fortgeputzt, oder der Arbeiter geht, was sehr leicht geschehen kann, mit dem Abreiben oder Abputzen des Firniß zu tief und nimmt auch noch die oberste Schicht des Gemäldes fort. Dann werden die zarten Lasuren zerstört und nur die kompakte Untermalung bleibt stehen. Ein Muster eines solchen verputzten Gemäldes ist die Sixtinische Madonna zu Dresden, deren Lasuren bei der Restauration durch Pietro Palmaroli 1826 zerstört worden sind.

Zahllose Gemälde sind der Gewissenlosigkeit solcher Bilderhersteller zum Opfer gefallen.

Manche Bilder, zumal des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts, haben durch Nachdunkeln der Farben gelitten, sind trüb und undurchsichtig geworden, oder einzelne Farben haben sich ungebührlich allmählich vorgedrängt, während die anderen stumpfer wurden, und so ist die Harmonie des Gemäldes gestört. Besonders auffällig ist die Neigung des mineralischen Blau, so mit der Zeit vorzutreten (die sogenannte Ultramarinkrankheit). Solche Schäden wußte man früher nur durch Übermalung einigermaßen zu beseitigen; man nahm an, daß die Farben eine chemische Veränderung erlitten. Das große Verdienst des Chemikers Max v. Pettenkofer ist es, nachgewiesen zu haben, daß von einer chemischen Veränderung nicht die Rede sei, daß vielmehr nur der Aggregatzustand der Farbe ein anderer geworden. Die Ölfarbe ist nicht mehr eine homogene Masse, sondern sie ist in viele kleine Partikelchen zersprungen, und die Luft, welche zwischen diese Teilchen eingedrungen, verändert nun ähnlich

die Farbe, wie sie dies thut, indem sie pulverisiertes durchsichtiges Glas weiß erscheinen läßt. Pettenkofer hat aber nicht allein den Grund jener Farbenänderung dargelegt, sondern auch ein Mittel entdeckt, durch kalte Spiritusdämpfe die Farben wieder zu binden. Die Erfolge dieses Regenerationsverfahrens sind überraschende und verdienen schon deshalb die vollste Bewunderung, weil sie ohne Beihilfe einer bessernden Hand bewirkt werden, weil also die Gefahr ausgeschlossen ist, daß ein gewissenloser Pfuscher durch seine Übermalung ein gutes Gemälde verdirbt.

Bilder, auf Holztafeln gemalt, sind auch vom Wurmfraße oft beschädigt worden. Man pflegt in solchem Falle das Holz durch Hobeln so weit zu entfernen, bis nur eine dünne Lage noch übrig bleibt; diese wird nun auch geschickt abgeschält, so daß endlich nur die Farbschicht vorhanden ist, die man dann vermittelst Leim auf einer präparierten Leinwand aufklebt.

Wird die Leinwand eines Bildes schadhaft, modrig 2c., so sucht man sie, Faden für Faden, von der Farbschicht abzulösen und befestigt letztere nun wieder auf frischer Leinwand. Dies Verfahren nennt man Retoilieren.

f. Mosaik.

Die Kunst, aus Stein- oder Glasstücken ein Kunstwerk auszuführen, das einem Gemälde gleicht, wird gewöhnlich mit dem Namen Mosaik bezeichnet. Dem Ursprunge dieses Wortes nachzugehen, ist hier wohl nicht am Orte; es sind verschiedene Deutungen versucht worden, und wer für diese Fragen Interesse hat, findet sie in Bruno Buchers Abhandlung über das Mosaik (Geschichte der technischen Kunst, I.) erörtert.

Die Völker des Altertums haben sich des Mosaiks bedient und die Römer zumal verwendeten es vielfach zur Dekorierung der Fußböden. Von ihnen haben die christlichen Meister dasselbe übernommen und es nun nicht allein zur Verzierung des Fußbodens, sondern auch zum Schmucke der Kirchenwände und

Fig. 63.



Mosaik aus S. Marco zu Venedig.
(Nach Yriarte.)

Gewölbe benutzt. Wenn auch, in der Nähe betrachtet, ein solches Mosaikgemälde mehr einer auf grobem Canevas ausgeführten Kreuzstichstickerei gleicht (vgl. Fig. 63), so wirkt es doch, sobald der Beschauer weit genug absteht, recht gut und ist seiner Dauerhaftigkeit halber sehr wohl geeignet, die immerhin leichter zu zerstörenden Wandmalereien zu ersetzen. In Italien ist diese Kunst deshalb auch seit dem Beginne christlicher Kunstthätigkeit bis in das dreizehnte Jahrhundert unausgesetzt geübt worden, und wenngleich in der Folgezeit die Wandmalerei einer überwiegenden Beliebtheit sich erfreute, so ist doch bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein die Mosaikarbeit immer noch betrieben worden. Von Rom aus war die Pflege dieser Technik nach Byzanz übertragen worden; von Griechenland wird sie wieder, als zeitweilig in Italien die Übung derselben vergessen worden war, aufs neue eingeführt, und an den griechischen Mosaicisten bilden sich die italienischen Künstler.

Diesseits der Alpen ist die Mosaikmalerei nur sehr selten zur Anwendung gekommen. Frühchristliche Kirchen in Gallien wie in Germanien sollen Mosaiken enthalten haben, aber Reste derselben sind nicht mehr vorhanden. Auch das Mosaik an der Kuppel des Aachener Münsters, das Karl der Große ausführen ließ, ist im vorigen Jahrhundert zerstört worden.

Erhalten ist noch ein größeres Fußboden-Mosaik in der Krypta der St. Gereonskirche zu Köln, sonst nur Fragmente im Dome zu Hildesheim, Chur u. s. w. Das Mosaik über dem Südportal des Veitsdomes zu Prag ist von italienischen Künstlern unter Karl IV. ausgeführt worden. Aus derselben Zeit rührt das sechsundzwanzig Fuß hohe, mit Glasmosaik überzogene Reliefbild der heil. Jungfrau an der Schloßkirche zu Marienburg in Preußen her.

Das Mosaik wurde in der Art gearbeitet, daß man die Mauer, an der es angebracht werden soll, erst rauh machte, damit die Mörtelschicht festeren Halt erhielt. Aus dem Backsteinmauerwerk wurde bis zwei Zoll tief der verbindende Mörtel entfernt,

an Quadermauern schlug man Nägel in die Fugen; in dieser und ähnlicher Weise erreichte man, daß der Mörtel sehr fest an der Mauer haftete. Auf diese Unterlage kam nun der eigentliche Kitt, zusammengesetzt aus Kalk, Marmorstaub, Wasser und Eiweiß oder vermischt mit Leinöl. Da dieser Kitt schnell erhärtet, wird nicht mehr als zum augenblicklichen Bedarf erforderlich aufgetragen. Auf den Kitt überträgt man nun die Zeichnung, in der Regel mit roten Umrissen, giebt auch zuweilen die Farben an und untermalt gelbrot die Stellen, an denen Gold angebracht werden soll.

In den Kitt drückt man dann die Steinchen resp. Glasstückchen, der Zeichnung entsprechend, dicht aneinander gereiht ein. Es liegt auf der Hand, daß eine mannigfaltigere Schattierung durch künstlich zusammengesetzte Glasflüsse sich erzielen läßt, während es schwer ist, alle Farbennuancen aus natürlichen Steinen herauszufinden. Die Glasflüsse werden in flache Scheiben gegossen und dann auf einem geschärften Amboß in Würfel geschlagen. Die notwendige Form wird ihnen durch Abschleifen gegeben. Den Goldgrund bildeten die Mosaicisten aus Glas, belegten dasselbe auf einer Seite mit Goldblättchen, deckten über das Gold wieder eine entsprechend große Glasplatte und brachten im Ofen beide Glasstücke zum Zusammenschmelzen.

Sobald die Arbeit des Mosaicisten vollendet ist, wird das Werk auf der Oberfläche geschliffen und poliert.

So lange die Mauer, deren Mörtelbewurf und der Kitt nicht zerstört werden, hält auch das Mosaik; sollte die Oberfläche desselben rauh und undeutlich geworden sein, so genügt ein Abschleifen, seinen Glanz, seine Farbenpracht ihm zurückzugeben. An Orten, deren Feuchtigkeit den Wandmalereien, die an Gebäuden frei und ungeschützt angebracht sind, verderblich wird, wie dies z. B. in Venedig der Fall ist, lassen sie sich am besten durch Mosaiken ersetzen. Die Haltbarkeit dieser Kunstwerke erklärt es, daß sie uns noch aus ältester Zeit in großer Zahl

überliefert wurden, und daß sie für die Geschichte der italienischen Malerei der ersten zehn christlichen Jahrhunderte nebst den Miniaturen uns das wertvollste Material zu bieten vermögen.

In neuester Zeit hat man der Mosaikkunst wieder eine größere Aufmerksamkeit zugewendet. Viele Verdienste um ihre Neubelebung hat sich der Dr. A. Salviati zu Venedig erworben, dessen Fabrik wohl jetzt die meisten monumentalen Arbeiten ausführt. Von dem kolorierten Originalkarton werden Durchzeichnungen auf Papier genommen; diese Papierstücke kehrt man um, so daß die dem Bilde entsprechende Seite nach unten liegt, und klebt nun mit einem schmiegsamen Kitt die Glasstücke so auf das Papier, daß die Seitenfugen offen bleiben. Diese einzelnen Stücke können bequem versendet werden. Sobald sie an ihrem Bestimmungsort angelangt sind, wird die Mauer, auf der das Mosaikbild befestigt werden soll, mit Rauhputz vorbereitet und mit dem oben geschilderten festen Kitt überzogen, und nun werden die einzelnen Mosaikstücke so in den Kitt hineingedrückt, daß die verbindende Papiervorzeichnung außen bleibt, der Kitt sich aber in die offenen Fugen der Glasstücke hineinpreßt und dieselben so festhält. Endlich wird der Papierüberzug entfernt und das Mosaik geschliffen und poliert. Durch dies Verfahren ist der Transport von Mosaiken jedenfalls bedeutend erleichtert worden.

Kleine Schmuckmosaiken werden aus feinen Glasstiften, die der Arbeiter nach Bedarf mit dem Nagel abbricht, in einem Kitt von Kalk, gepulvertem Stein und Gummi Traganth zusammengesetzt.

Ähnlich wird die Pietra-dura-Arbeit in Florenz ausgeführt.

Beiläufig sei noch der Spielerei gedacht, die im vorigen Jahrhundert sich großer Beliebtheit erfreute, geschliffene Platten des sogenannten Ruinenmarmors durch Malerei zu mosaikähnlichen Gemälden, die verfallene Städte, Burgen ꝛc. vorstellten, zu ergänzen. Des Holzmosaiks (der Intarsia) ist schon (I. 141) Erwähnung geschehen und bemerkt worden, daß dieselbe nur für ornamentale Zwecke sich brauchbar erweist, zur Darstellung von

Figuren dagegen ungeeignet ist. Man hat dann noch Mosaiken aus Moos, Baumrinde (Bonavita Blank in Würzburg 1740 bis 1827, — Anton Pätz von Bamberg), aus Federn, aus farbigem Papier, aus Seidenfleckchen (zumal auf Kupferstichen) hergestellt, aber alle diese Arbeiten verdienen nicht als Kunstleistungen angesehen zu werden: sie tragen unverkennbar den Stempel des Dilettantismus an sich.

g. Die Glasmalerei.

Weißes durchsichtiges Glas zu fertigen ist vor dem dreizehnten Jahrhundert den Meistern des Mittelalters nur selten und dann auch allein durch unberechenbare Zufälle gelungen. Gewöhnlich war es trüb und dunkel gefärbt, und da man es nicht verstand, Scheibenglas zu blasen, sondern dasselbe herstellte, indem man den Hafen mit dem geschmolzenen Glase auf eine glatte Steinplatte ausgoß und auf derselben die Masse verbreitete, so gelang es auch nicht, große Stücke zu gewinnen; in der Regel sind dieselben verhältnismäßig klein. Die erste Spur von Fensterverglasung begegnet uns im sechsten Jahrhundert, doch da die Kosten der Glasfenster noch immer sehr hoch sich berechnen, werden sie nur in Kirchen und Prachtgebäuden verwendet. Allgemein ist das Fensterglas erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gebraucht worden.

Die Glasstücke wurden mit Bleifassungen zusammengesetzt; da diese Verbleiung sich wie eine dunkle Zeichnung markierte, so suchte man ihre Linienführung stilvoll zu gestalten, und als dies erreicht war, bestrebte man sich auch eine Harmonie der dunkler und heller gefärbten Glasstücke herzustellen, indem man sie mit schwarzer Farbe, die sich einbrennen läßt, dem sogenannten Schwarzlot, abtönte und übermalte (Fig. 64). Diese Art von Glasmalerei ist nur grau in grau ausgeführt (grisaille); selten sind buntfarbige Gläser zur Anwendung gekommen; nur hie und da versucht man schon figürliche Darstellungen mit bunten Farben wiederzugeben.

Einen weiteren Fortschritt weist die Technik auf, sobald man versucht, diesem farbigen Glasmosaik durch Schattierung

Fig. 64.

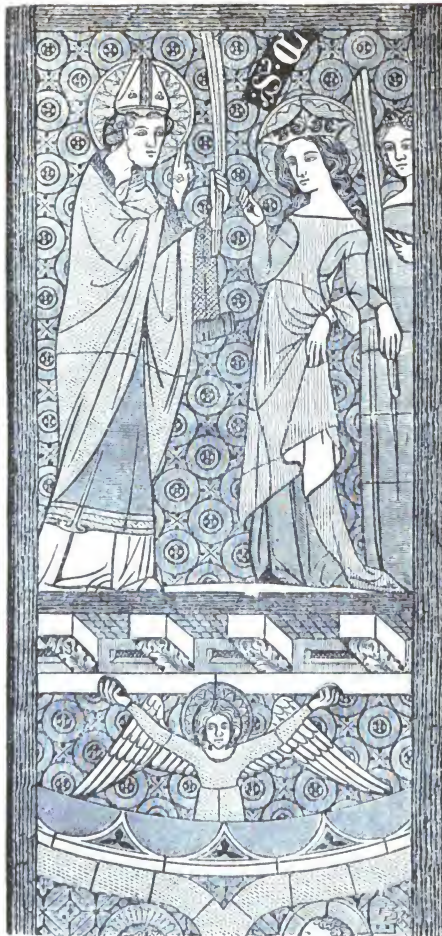


Grisaillefenster in Heiligenkreuz.
(Nach Camesina.)

den Schein einer plastischen Erscheinung zu geben. Mit der weiteren Entwickelung der Kunst wird auch diese Art von

Malerei gefördert. Nach dem dreizehnten Jahrhundert werden die Glasstücke größer, und neben den durch und durch gleichartig gefärbten Hüttengläsern erscheinen schon Überfanggläser, die nur durch eine dünne, auf einer Seite der Scheibe befindliche Glasschicht koloriert sind; sobald diese Farbschicht abgeschliffen ist, tritt das reine weiße Glas hervor. Bleibt auch das Schwarzlot immer im Gebrauch, so hat man doch noch andere Emailfarben zum Malen, Blau, Gelb und Grün; an Stelle der farblosen Gläser, auf die man Grau in Grau die Gesichter früher gemalt, tritt ein schönes rosarot gefärbtes. Das für die letzte Zeit des Mittelalters übliche Verfahren ist folgendes: Auf eine geweißte Tafel zeichnete der Glasmaler in starken schwarzen Linien die Umrisse seiner Figuren, seiner Ornamente u. s. w. in natürlicher Größe auf. Das ist die Visierung, der Karton, wie wir heute sagen würden. Auf diese Zeichnung legt nun der Künstler die farbigen Gläser, wie dies seiner Intention entspricht, schneidet mit einem glühenden Eisen die Scheiben zu, daß sie genau an einander passen, und zeichnet, wenn er so mit einer gleichgefärbten Schicht Glas eine bestimmte Partie des Kartons, also z. B. ein rotfarbiges Stück Mantel bedeckt hat, die äußeren Contouren dieses Stückes auf das Glas und entfernt das jene Contouren überschreitende. Glühendes Eisen brauchte man, bis der Diamant gegen Ende des Mittelalters zum Schneiden benutzt zu werden anfing. Die zusammengehörigen Glasstücken werden dann durch Bleifassungen vereinigt, und zwar legt man die Verbleiung, wenn es sich thun läßt, so an, daß sie in die dunkleren Schattenpartieen kommt, da, wie schon bemerkt, die Bleifassung sich als schwarze Linie später geltend macht. Hatte man dann sämtliche Teile des Gemäldes in dieser Art vereinigt, so stellten dieselben ein farbiges, durchsichtiges Glasmosaik dar. Es galt nun dasselbe durch Schattierung zum Gemälde auszubilden. Zu diesem Zwecke überstrich man die gefärbten Gläser mit einer dünnen Schicht Schwarzlot; dadurch erhielten sie einen tieferen, dunkleren Ton. Die Schat-

Fig. 65.



Fenster in Königsfelden.
(Nach Bucher.)

tierung wurde durch Schraffieren mit derselben schwarzen Schmelzfarbe hergestellt, und die Lichter erzielte man dadurch, daß man an den geeigneten Stellen den Schwarzlotüberzug fortkratzte, und dadurch das Glas in seiner ursprünglich helleren Farbe wieder zum Vorschein kommen ließ (Fig. 65). Bei der Malerei sind also die bunten Farben schon vorhanden und werden nur durch schwarze Übermalung modifiziert, schattiert. Dies ist die ältere Manier. Im späteren Mittelalter macht man von den Überfanggläsern mehr Gebrauch, kann also von ihnen die Farbschicht abschleifen und durch Gegenmalen mit Emailfarben eine reichere Wirkung erzielen. — Sobald die Malerei beendet, gilt es, dieselbe durch Einbrennen zu befestigen. Man nimmt die bemalten Glasstücke aus der Bleifassung heraus und bringt sie in den Schmelzofen, beobachtet, daß die Farbe flüssig wird und sich mit der Oberfläche des erhitzten Glases fest verbindet. Sobald die Farben eingebrannt sind, werden die Stücke wieder zusammengesetzt, und jetzt ist das Glasgemälde beendet.

Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst den Verfall der Miniaturmalerei herbeigeführt hat, so ist auch die Glasmalerei von ihr verdrängt worden. So lange in der Kirche nur der Priester aus seinen Missalen und Antiphonalen, die mit großen Buchstaben geschrieben waren, zu lesen und zu singen hatte, genügte das durch die bunten Glasfenster einfallende Licht vollkommen. Anders war es, als die Gemeinde gedruckte Gebet- und Gesangbücher beim Gottesdienste zu benutzen anfing: da war dies Schummerlicht nicht ausreichend. Man entfernte deshalb gern die vorhandenen Glasgemälde und ersetzte sie mit weißen durchsichtigen Scheiben, war besonders nicht geneigt, diesen Kunstzweig weiter zu unterstützen. Statt der das ganze Fenster ausfüllenden Gemälde, die während des Mittelalters so viel zum Schmucke der Kirche beigetragen hatten, liebt man es jetzt, einzelne gemalte Scheiben oder Glasbilder in die Fenster der Wohnzimmer, der Ratssäle, der Zunftstuben einzusetzen. Gewöhnlich sind es Wappendarstellungen, die besonders von den Schweizer

Glasmalern vielfach angefertigt wurden, und die während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuten. Meister, wie Hans Holbein d. j. (Fig. 66), Niklas Manuel Deutsch, Urse Graf lieferten den Glasmalern die Entwürfe. Trotzdem hat diese Wappen- und Kleinmalerei mehr einen handwerksmäßigen Charakter an sich: die große Kunst der Glasmalerei überdauerte kaum das sechzehnte Jahrhundert.

Auf einen der Gründe des Verfalles ist schon hingewiesen worden; es kommt aber noch ein anderer recht gewichtiger dazu. Je mehr diese Kunst sich vervollkommnet, Glasflüsse entdeckt werden, die es möglich machen auf einer großen weißen Glasscheibe wie auf Leinwand oder Papier zu malen, um so höhere Ansprüche stellt man an die Ausführung der Malerei, desto schwieriger wird aber auch die Technik. So nebenher kann sich dieselbe ein Maler nicht mehr aneignen, und deshalb stehen auch hier bald sich Künstler und Techniker gegenüber. Der eine entwirft die Vorbilder, der andere führt sie aus. Je weniger aber Künstler noch geneigt sind, für diesen mehr und mehr absterbenden Kunstzweig sich zu interessieren, um so mehr sind die Glasmaler, nun nicht mehr selbst produktive Künstler, darauf angewiesen, ihre Vorbilder zu nehmen, wo sie etwas Brauchbares zu finden meinen. Holzschnitte, Kupferstiche älterer und zeitgenössischer Meister werden nachgeahmt, ja man versucht die Wirkung von Ölgemälden in der Glasmalerei zu kopieren. Meisterhafte Leistungen sind noch die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Glasgemälde der Johannis-Kirche zu Gouda; allein der berühmte Schüler von Rubens, Abraham van Diepenbeeck (1607—75), der für die Dome von Antwerpen und Brüssel Fenster malte, zeigt schon eine geringere technische Geschicklichkeit.

Im achtzehnten Jahrhundert war die Glasmalerei als Kunst in Vergessenheit geraten; nur Handwerker betrieben sie noch und benutzten sie zur Dekorierung von Gefäßen. Mit der Wiederbelebung der gotischen Baustiles, mit der neuerwachenden Bewunderung für die Kunstdenkmale des Mittelalters ging

das Bestreben Hand in Hand, auch diesen interessanten Kunstzweig wieder einer gedeihlichen Entwickelung entgegenzuführen.

Sigismund Mohn (1760—1815) und sein Sohn Gott-

Fig. 66.



Entwurf zu einem Glasgemälde von Hans Holbein d. J.
(Nach Woltmann.)

lob Samuel (1789—1825), der die Glasmalereien für Laxenburg ausführte, Michael Sigismund Frank aus Nürnberg (1770—1847), der später an der neuerrichteten k. Glasmalerei-Anstalt zu München angestellt wurde, haben sich um die Begründung der neueren Glasmalerei große Verdienste erworben.

Ob dieser Kunstzweig eine Zukunft hat? Möglich, daß mit der Bewunderung für die vermeinte Romantik des Mittelalters, mit der ehedem so ausgesprochenen Begeisterung für den gotischen Baustil auch die Neigung für die Glasmalerei wieder erlischt. Bis jetzt scheint ihre Verwendung doch immer nur da erfolgt zu sein, wo es galt, mittelalterliche Kirchen und Paläste (Marienburg) stilgemäß auszustatten, wo man neue Kirchen und Schlösser baute und ihnen das echte Kolorit des Mittelalters geben wollte, oder wo eine romantische Neigung für mittelalterliche Kunst den Anlaß gab. Es scheint mir, als sei gerade diese Kunst nur künstlich wiederbelebt und werde nur künstlich am Leben erhalten. Eins aber sollte man immer erwägen, daß ein Glasgemälde eine um so bessere Wirkung hervorbringen wird, je energischer der Raum, in den es eingesetzt ist, gefärbt wird. So tief die Farben des Glasbildes sein mögen: sie müssen licht und hell erscheinen gegen die umgebenden Wände; sind dieselben, wie dies bei den modernen Kirchen und bei den durch Tünchen verdorbenen alten Monumenten meist der Fall ist, nur weiß oder hellgrau angestrichen, dann kann die Wirkung des Glasgemäldes nur eine ungenügende sein.

Die Malerei mit Deckfarben hinter Glas war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt, ich glaube aber, daß dieselbe immer nur handwerksmäßig oder von Dilettanten geübt worden ist, und daß diese Leistungen schwerlich den Namen von Kunstwerken verdienen.

h. Emailmalerei.

Das Wort émail wurde früher gewöhnlich von dem lateinischen maltha (Kitt) abgeleitet; Littré dagegen ist geneigt, das

deutsche Wort smelzen als Wurzel anzusehen. Wir verstehen unter Email eine sehr leichtflüssige Glaskomposition, die durch Zusatz von Borax schnell sich schmelzen läßt und durch Beimischung von Metallkalken verschiedene Farben annimmt. Email endlich nennt man auch die mit diesen Glasflüssen dekorierten Metallwaren.

Es ist zweifelhaft, ob die alten Völker, Ägypter, Griechen und Römer schon das Email gekannt haben. Während Labarte geneigt ist, dies anzunehmen, und B. Bucher ihm beistimmt, behauptet Alfred Darcel (de l'Émaillerie.—Gaz. des Beaux-arts. XXII. Par. 1867), daß sich erst in der christlichen Zeit sicher römische Emails nachweisen lassen.

Die älteste Form der Email-Arbeiten finden wir in den Schmuckgegenständen, welche in den keltischen Gräbern gefunden wurden. Es ist da ausschließlich das Gruben-Email zur Anwendung gebracht.

Die von den Byzantinern besonders gebrauchte Art dieses Kunstzweiges ist der sogenannte Zellenschmelz (Émail cloisonné). Auf einer Goldplatte wird die zu emaillierende Figur aufgezeichnet und deren Umrisse durch feine vorher gebogene Golddrähte gebildet, dieselben sodann durch Löten befestigt und in die so entstandenen Zellen (cloisons) die fein pulverisierte, mit Wasser angefeuchtete Emailmasse gestrichen. Durch Erhitzen wird das Email zum Schmelzen gebracht und, wenn die einzelnen Zellen wohl mit der durchsichtigen Farbe gefüllt sind, das Plättchen abgeschliffen. Zwischen den bunten Emailflächen wird dann die feine Contour des Golddrahtes sichtbar. Unter den erhaltenen Denkmälern dieser Kunstgattung ist eins der interessantesten das Fragment einer byzantinischen Krone, welches 1860 bei Nyitra-Ivanka gefunden, jetzt im Museum zu Pest sich befindet und 1042—54 gearbeitet ist, die Pala d'oro in der Markus-Kirche zu Venedig, drei Prachtkreuze im Münsterschatze zu Essen.

Während das Zellenémail nur auf Goldplatten sich ausführen läßt, kann der Grubenschmelz (émail champlevé, é. en taille d'épargne) auch auf kupferner Grundlage angebracht werden. Die Zeichnung wird auf die Kupferplatte übertragen, und wie beim Holzschnitt die Teile der Platte, welche beim Abdruck nicht zur Geltung kommen, nicht schwarz drucken sollen, vertieft geschnitten werden, so vertieft man hier alle die Stellen, welche man zu émaillieren beabsichtigt; dieselben werden mit dem Email gefüllt, das man dann schmilzt. Endlich wird die Platte glatt geschliffen, und die sichtbaren Partieen der kupfernen Grundlage werden vergoldet. (Fig. 67.)

Von diesem Champlevé-Email hat man im Abendlande fast ausschließlich Gebrauch gemacht, und es sind noch eine ziemlich bedeutende Zahl von Denkmälern dieser Art vorhanden. Der Hauptsitz dieser Kunstfertigkeit ist in und um Köln zu suchen. Auf einem Tragaltärchen des Welfenschatzes nennt sich Eilbertus Coloniensis als Verfertiger. Sehr schöne Reliquienschreine, reich mit Emaillen geschmückt, besitzen noch heute die Benediktiner-Abtei zu Siegburg, die Kirchen zu Deutz, das Münster zu Aachen (Sarg Karls des Großen), der Dom zu Köln (Schrein der heil. drei Könige) u. s. w. Als ein Hauptwerk wäre dann noch zu nennen der Klosterneuburger Email-Altar, 1181 von Nikolaus von Verdun angefertigt. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts entsteht dann die später so hochberühmte Emailleur-Schule von Limoges. Bis zum 15. Jahrhundert arbeiten die Limonsiner Goldschmiede ihre Champlevé-Emails ganz in derselben Weise, wie dies die rheinischen Künstlermönche thun; nur die Farbenskala ist etwas verschieden.

Reliefschmelz (émail de basse-taille). Auf ein Gold- oder Silberplättchen wird die Zeichnung entworfen und sodann im flachen Relief ausgeführt; mit Zuhilfenahme der Grabstichel wird das Werk graviert, kurz eine künstlerische Goldschmiedearbeit hergestellt. Über die Flächen dieses Reliefs wird nun das transparente Email aufgetragen, das an den tieferen Stellen

sich sammelnd, dunkler erscheint. Diese Art von Arbeit, deren Technik auch Benvenuto Cellini noch eingehend schildert, ist besonders in Italien heimisch (Fig. 68), in Frankreich (Fig. 69) und Deutschland nur selten zur Anwendung gekommen.

Ein selten schönes Werk limousiner Emaillierung ist das sogenannte **goldene Rössel zu Altötting**, das Ludwig der Bärtige von Bayern 1413 mit aus Frankreich brachte. Ein ähnliches

Fig. 67.



Émail cloisonné. 13. Jahrh. (Kölner Arbeit).
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

Prachtstück französischer Goldschmiedekunst befand sich bis 1801 in der Stiftskirche zu Ingolstadt, wohin es 1438 der oben genannte Herzog geschenkt hatte. Nach München 1801 abgeliefert, ist es seit dieser Zeit verschollen.

Sehr selten sind die Überreste einer auch von Cellini besprochenen Art von Email (é. à jour), das in die Zwischenräume von durchbrochener Filigranarbeit eingesetzt ist.

Maler-Email (Émaux peints). Diese Weise des Emails

ist in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Limoges zuerst in Gebrauch gekommen. Man bedient sich bei dieser Arbeit sehr dünn gehämmerter Kupferbleche (etwa aus den

Fig. 68.



Italienischer Reliefschmelz.
(Gazette des Beaux-arts.)

Gruben von Fahlun oder vom Rammelsberg in Hannover). Diese Platten oder Gefäße werden mit einer Emailschicht auf beiden Seiten überzogen (Contre-émail), indem man das mit Wasser angefeuchtete feine Emailpulver mittelst eines Spachtels

aufträgt und gleichmäßig ausbreitet, das Wasser durch Auftupfen entfernt, dann durch Erhitzen das Email zum Schmelzen bringt. Sobald diese Arbeit beendet, überträgt man durch Bausen die Vorzeichnung auf die Emailplatte, umzieht die Conturen mit schwarzer Schmelzfarbe und brennt dieselbe, wie die Gold- und Silberflittern, die zur Verzierung dienen, ein. Sodann

Fig. 69.



Léonard Limousin, Reliefschmelz.
(Gazette des Beaux-arts.)

werden die Lokaltöne mit dem Spachtel aufgetragen; die Gesichter erhalten einen veilchenfarbenen Ton. Nachdem diese Farben durch Einschmelzen befestigt sind, beginnt man das Gemälde zu modellieren, Licht und Schatten aufzusetzen. Das Licht in den Gesichtern wird aus weißem Email hergestellt, das, mit Spiköl angefeuchtet, tropfenweis an der gehörigen Stelle

aufgetragen wird. Mit einer feinen Nadel verbreitet man dies Weiß, vereinigt die Tropfen, trägt es bald in dünneren Schichten,

Fig. 70.



Email von Léonard Pénicaud.
(Sammlung Dutuit.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

die den veilchenfarbenen Hintergrund durchschimmern lassen, bald in dickeren auf. Die Contouren und Schattenlinien werden mit

Schwarz nachgezogen, endlich an den Lichtstellen mit dem Pinsel fein in Gummiwasser oder in Terpentin geriebenes Gold aufgemalt und eingebrannt. In dieser Art malen Nardon Pé-

Fig. 71.



Kanne von Jean II. Pénicaud.

(Nach Burty.)

Fig. 72.



Anbetung der Könige. Email von Léonard Limousin.
(Sammlung Spitzer zu Paris.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

nicaud (circa 1470—1539. — Fig. 70) und Jean I. Pénicaud (Fig. 74). Die älteren Limousiner ahmen mit Vorliebe deutsche Kupferstiche von Martin Schongauer, von Albrecht Dürer u. a. nach.

Fig. 73.



Schüssel von Pierre Reymond.
(Sammlung Spitzer zu Paris.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

Im sechzehnten Jahrhundert überzog man die ganze Fläche des zu emaillierenden Gegenstandes mit einem dunklen, schwarzen Email. War dasselbe aufgeschmolzen, so malte man die Lichter der Figuren mit weißer Schmelzfarbe, die mit Spiköl angerieben

Fi



Triptychon des
(Sammlung
(Gazette de
(Diese Figur gehört z

. 74.



Jean Pénicaud.
pitzer zu Paris.)
Beaux-arts.)
m Text auf Seite 183.)

Fig. 75.





Jean Petitot d. Ä. 1607—1691.　　　Jean Petitot d. J. 1658—1695?

Email-Porträts, gemalt von den Künstlern selbst.
(Gazette des Beaux-arts.)

war. Mit der Nadel wurden die feinen Übergänge hergestellt, doch mußte man sich beeilen, da das Spiköl schnell verdunstete. Man konnte allerdings in die trockene Emailschicht noch Details durch Einkratzen zeichnen und Schraffierungen herstellen, die dann durch Schmelzen befestigt wurden. Die Malerei ist also nicht bunt, sondern grau in grau ausgeführt (grisaille); nur die Fleischtöne wurden leicht rötlich gefärbt, wie ja schon die burgundischen Miniaturmaler solche Bilder gemalt hatten, bei denen einzig die Fleischfarben nach der Natur koloriert waren, alle anderen Farben durch Abstufungen von grau ersetzt wurden. Diese Grisaillen konnten übrigens noch mit transparenten Emailfarben übermalt werden. Der Hauptmeister ist Jean II. Pénicaud (geb. 1510—15, gest. 1590. — Fig. 71), sein Sohn Jean III. P., Leonard Limousin (circa 1505—1775/77. — Fig. 72), Pierre Reymond (nachzuweisen 1534—82. — Fig. 73), Pierre Courteys, Jean le Court, Jean le Court dit Vigier (gest. circa 1583).

Die Blütezeit der Limousiner Emailmalerei dauert bis etwa 1620, dann tritt ein unverkennbarer Rückgang ein. Dieser Spätzeit gehören an die Meister aus der Familie der Nouailher (Jacques geb. 1605; Pierre geb. 1657; Jean-Baptiste 1752—1804) und der Laudin (Noel, 1586—1681; Jacques 1627—96; Jean 1616—88).

Mittlerweile war eine bedeutende Vervollkommnung des technischen Verfahrens dem Jean Toutin, einem Goldschmiede von Châteaudun, 1632 geglückt. Es gelang ihm, die Goldplatte mit einem weißen Email zu überziehen und Farben zu komponieren, mit denen man auf diesem weißen Grunde ebenso leicht malen konnte, wie mit Wasserfarben auf Elfenbein oder auf Pergament. Zugleich wußte er den Farben eine energische Tiefe zugeben. Der Hauptmeister ist Jean Pétitot (geb. zu Genf 1607, gest. daselbst 1691), und dessen Sohn gleichen Namens (geb. 1653, ging 1695 nach London und ist dann verschollen). Sie malen nur kleine Portraits en miniature, haben aber

in dieser Kunst es zu einer großen Meisterschaft gebracht (vgl. Fig. 75). Da das Toutin-Email allein auf einer Goldplatte anzubringen war, so konnte es nur für verhältnismäßig kleine Gegenstände angewendet werden, für kleine Portraits, Medaillons, für Dosen u. s. w. Unter den Emailmalern der späteren Zeit zeichneten sich namentlich aus Georg Strauch aus Nürnberg (1613—1675), Samuel Blesendorf (gest. zu Berlin 1706), Jean Etienne Liotard (geb. zu Genf, gest. 1788), Martin van Mijtens (Meytens geb. zu Stockholm 1695 oder 1698, gest. zu Wien 1770), Johann Esaias Nilson (geb. zu Augsburg 1721, stirbt daselbst 1788).

i. Gravierte Stein- und Metallplatten.

Durch Einschneiden der Contouren einer Zeichnung in eine Steinplatte kann eine zwar bescheidene aber doch trotzdem recht gefällige Wirkung erzielt werden, zumal wenn diese tiefgeschnittenen Linien mit einem farbigen Kitt ausgefüllt werden und so sich von dem helleren Steine deutlich abheben. Eins der ältesten Beispiele dieser Kunstübung ist der Denkstein des Bischofs Richwinus (gest. 1125) in der Moritzkirche zu Naumburg. Sehr bedeutend sind dann die Steingravierungen (Marmorgraffiti), mit denen im vierzehnten bis sechzehnten Jahrhundert der Fußboden der Kathedrale zu Siena geschmückt wurde. Man hat hier von der Darstellung neutestamentlicher Scenen Abstand genommen, meist Geschichten aus dem alten Testament, Allegoricen, Philosophenportaits rc. zum Gegenstande der Bilder gewählt.

Es ist wohl möglich, daß die so entschiedene Mißbilligung des heil. Bernhard von Clairvaux hier noch bestimmend eingewirkt hat, der an den Abt Wilhelm schreibt: „Aber warum werden wenigstens der Heiligen Bilder nicht verehrt, mit denen selbst der Fußboden, den man mit Füßen tritt, verziert ist. Oft wird in das Gesicht eines Engels gespuckt; oft treten die Vorübergehenden mit ihren Füßen in das Antlitz irgend eines Heiligen. Und wenn man die heiligen Darstellungen nicht schont, warum

Fig. 76.



Eherne Grabplatte der Herzogin Sidonie im Dome zu Meißen.
(Nach Förster.)

schont man nicht die schönen Farben? Warum verschönerst Du, was bald beschmutzt wird? Was malst Du, wenn es notwendigerweise mit Füßen getreten wird?"

Interessanter sind die gravierten Metallplatten, die als Grabdenkmale Verwendung fanden. Auf eine oder mehrere Bronze- resp. Messingplatten hat man das Bildnis des Verstorbenen gezeichnet und diese Zeichnung nun tief eingegraben, die vertieften Linien endlich mit farbigem Kitt ausgefüllt. Dieser Kitt ist meist ausgebröckelt, so daß der Staub sich in die Gravüren gesetzt; dadurch erscheint heute meist die Zeichnung hell auf dem dunklen Bronzegrunde. Schon aus dem dreizehnten Jahrhundert rühren her: in der Andreaskirche zu Verden das Grabmal des Bischofs Yso (gest. 1231), im Kloster Leubus vier größere Grabdenkmale schlesischer Fürsten und eines Ritters. Prachtvoll gearbeitete gravierte Grabplatten sind in Lübeck erhalten; unter denen, die noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herrühren, nenne ich das im Dome befindliche Doppelmonument der Bischöfe Burkhart von Serken (gest. 1317) und Johann von Mul (gest. 1350); von den späteren derartigen Denkmälern verdient das des Johann Lüneborch (gest. 1461) in der Katharinenkirche hervorgehoben zu werden. Andere solche Arbeiten, mutmaßlich niederländischen Ursprungs, finden sich in Schwerin, Stralsund, Thorn, Wismar ꝛc. Auch in den Kirchen des Rheinlandes sind sehr schöne Werke erhalten. Die Spätzeit dieser Kunst (1457 bis 1539) repräsentieren die sechzehn Platten in der kurfürstlichen Begräbniskapelle des Meißener Domes (Fig. 76), und die achtundzwanzig Denkmäler (1557—1622) in der kurfürstlichen Grabeskapelle des Domes zu Freiberg im Erzgebirge.

k. Niello.

Die eben geschilderte Technik Bilder mit vertieften Contouren in Metallplatten zu schneiden, dann diese Linien durch eine Kittmasse auszufüllen und klarer hervortreten zu lassen, ist von den

Goldschmieden des Mittelalters zur Verzierung kostbarer Kirchengeräte und von Hausrat, der dem Luxus zu dienen hatte, vielfach angewendet worden, nur haben sie sich statt des Kittes einer Komposition von einem Teile Silber, zwei Teilen Kupfer, drei Teilen Blei und der Hälfte Schwefel und etwas Borax bedient, die zusammengeschmolzen und durch Schütteln in einer Flasche gekörnt, jene schwarze Masse liefern, welche wir Schwefelsilber, die Italiener Niello (nigellum) nennen. Die Zeichnung wird in eine Gold- oder Silberplatte graviert, und nachdem das Metall sorgsam gereinigt ist, wird das pulverisierte Schwefelsilber etwa einen Messerrücken stark mit einem Spachtel aufgetragen und zum Schmelzen gebracht. Der Arbeiter achtet darauf, daß alle Teile der Zeichnung wohl ausgefüllt werden, entfernt dann mit der Feile das überflüssige Niello und poliert endlich sein Werk; die Zeichnung hebt sich nun von dem Metallgrunde in glänzend schwarzer Farbe ab.

Das Niello soll schon den Römern bekannt gewesen sein; die Gravierungen der sogenannten etruskischen Spiegel, der Ficoronischen Cista sollen Spuren von Niello zeigen. Jedenfalls ist es von den Künstlern des Mittelalters häufig gebraucht worden. Schon an dem berühmten Thassilokelche der Abtei Kremsmünster sind Silberniellen angebracht; dann wären als Prachtwerke noch die Patene und der Speisekelch des Klosters Wilthen zu erwähnen. Ein sehr bemerkenswertes Kunstwerk der Niello-Technik ist im Aachener Münster erhalten, der Kronleuchter, welchen Kaiser Friedrich I. anfertigen ließ. Die unteren Platten der aus dem dreizehn Fuß im Durchmesser großen Reifen hervortretenden Lichttürmchen sind mit niellierten Silberplatten verziert (Fig. 77). Zur Verzierung von Waffen, von Schüsseln und Kannen wird es dann, wie uns Beschreibungen in den gleichzeitigen Epen berichten, schon im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts gebraucht. Von Bedeutung für die Kunstgeschichte sind zumal die italienischen Niellen des fünfzehnten Jahrhunderts, nicht allein ihres

Fig. 77.



Niello am Kronleuchter im Münster zu Aachen.
(Nach Schnaase.)

artistischen Wertes wegen, sondern weil an sie sich die Frage über die Erfindung des Kupferstiches anknüpft.

Wie uns Vasari erzählt, pflegten die italienischen Goldschmiede, um die Wirkung ihrer Arbeit zu erproben, die gravierten Platten, ehe das Niello eingeschmolzen wurde, in Gips oder Erde abzuformen und die Form dann mit Schwefel auszugießen. Dieser Schwefelabguß wurde mit Rauch geschwärzt, dann mit Öl abgerieben, und so zeigte sich nun die Zeichnung dunkel auf dem hellen Grunde des Schwefels. Der Künstler konnte also die Wirkung seines Werkes beurteilen und je nach Bedürfnis an der Silberplatte noch Änderungen anbringen. Nun sei der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra um 1460 darauf gekommen, einen solchen Schwefelabguß auf Papier abzudrucken, indem er das Papier auf die Schwefelplatte, deren vertiefte Linien mit Ruß und Öl ausgefüllt waren, auflegte und mit einer kleinen Walze dasselbe fest anpreßte. So soll also die Kunst, durch Abdruck auf Papier eine Gravierung zu übertragen, erfunden worden sein. Wir werden später noch Anlaß haben auf diese Fragen zurückzukommen, ich bemerke nur noch, daß Abdrücke solcher alten Niellen zu den größten Seltenheiten gehören. Druckte man von der Metallplatte selbst ab, und beabsichtigte man sie später wirklich zu niellieren, dann durfte sie nicht durch häufige Pressung ruiniert werden; war sie aber einmal nielliert, dann konnten auch keine Abdrücke mehr gemacht werden. Es existieren deshalb immer nur wenige Exemplare. Die Kostbarkeit dieser gesuchten Kunstblätter hat dann auch dazu geführt, daß man von niellierten Platten das Niello durch Ausschmelzen entfernte und so die Möglichkeit erlangte, Abdrücke zu nehmen.

IV. Die vervielfältigenden Künste.*)

Ein jedes Gemälde, ein jedes plastische Kunstwerk oder

*) Benutzt werden: Wessely, Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. Leipzig 1876. — Alfred de Lostalot, les procédés de la Gravure — Paris o. J. —

Monument der Baukunst ist ein Unikum; wer dasselbe kennen lernen will, muß Gelegenheit finden, es persönlich zu sehen und zu studieren. Wenn nun Abbildungen eines Kunstwerkes auch selten uns den Anblick des Originals ersetzen können, so vermögen sie doch wenigstens eine leidliche Vorstellung zu vermitteln und sind jedenfalls den Beschreibungen von Denkmälern der bildenden Kunst weit vorzuziehen. Deshalb hat die Erfindung des Holzschnittes, des Kupferstiches eine so große kulturhistorische Bedeutung, weil durch sie nun die Abbildungen von Kunstwerken in die weitesten Kreise des Volkes verbreitet werden, wie durch den Buchdruck die Schriften, die, so lange in wenigen Exemplaren vorhanden und in den Bibliotheken verwahrt, jetzt Allgemeingut werden, einem jeden zugänglich. Durch die Ausbildung der vervielfältigenden Künste ist es ermöglicht worden, daß die Kenntnis von Malern und anderen Künstlern und ihren Werken sich über die ganze civilisierte Welt verbreitete, daß ein Interesse an der Kunst und an ihrer Entwickelung überhaupt erwachen konnte.

Wir haben zwei Arten des Kunstdruckes zu unterscheiden, den Hochschnitt (gravure en relief) und den Tiefschnitt (gravure en creux). Zu der ersten Art gehört der Holzschnitt (xylographie), die Herstellung der Schrotblätter (manière criblée), der Teigdruck (empreinte en pâte), zu der anderen der Kupferstich (Chalcographie). So verschiedenartig auch die Technik der vervielfältigenden Künste sein mag, alle haben eins gemeinsam, daß nicht die von dem Künstler gearbeiteten Platten, sondern erst die von ihnen genommenen Abdrücke das Kunstwerk darstellen.

A. Der Holzschnitt. (Xylographie).

Man hat über den Ursprung des Holzschnittes und seine erste Erfindung eingehende Untersuchungen angestellt, ist aber zu einem allseitig befriedigenden Resultate bis jetzt nicht gelangt. Daß von alters her mit Holzformen Webstoffe bedruckt worden sind, scheint ganz sicher; meines Erachtens aber setzt die Verwendung des Holzschnittes zur Herstellung von Kunstdrucken

immer den Gebrauch des Papiers voraus, und dieser ist vor Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht allgemein verbreitet gewesen.

Die Technik des Holzschnittes ist folgende. Auf dem glattgehobelten Holzstock wird die Fläche, auf der der Holzschnitt ausgeführt werden soll, mit einer Kreidelösung geweißt und dann die Zeichnung genau auf sie übertragen. Mit einem scharfen Messer schneidet der Künstler nun alle die Stellen sauber aus, die im Abdruck weiß erscheinen sollen, und vertieft sie, so daß nur die Partieen, die beim Drucke die Farbe auf das Papier zu übertragen haben, erhaben stehen bleiben. Es scheint, daß man im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zuweilen auch Metallplatten in dieser selben Weise zum Drucke vorbereitet hat; gewöhnlich aber bediente man sich schon der leichteren Arbeit wegen der Holzstöcke, und zwar nahmen die älteren Meister Birn- oder Pflaumenbaumholz, das parallel der Axe des Baumstammes gespalten war (Langholz), während die neueren Holzschneider, seit Thomas Bewick, Hirnholz verwenden, Querschnitte des Baumstammes. Der Holzschneider der neuern Zeit benutzt auch meistens Buchsbaumholz und bearbeitet dasselbe mit einer Menge verschieden geformter Stichel. Ein Übelstand der alten Holzschnittplatten war, daß durch den Gebrauch dieselben sich schnell abnutzten, daß einzelne Linien sich loslösten oder die Platten selbst zersprangen. Diesen früher nur zu gewöhnlichen Unfällen hat die neuere Zeit dadurch vorgebeugt, daß man von den Originalholzstöcken überhaupt kaum noch Abdrücke macht, sondern dieselben abformt, die Formen mit Schriftblei ausgießt oder durch Galvanoplastik von ihnen eine dem Original getreu entsprechende Kopie herstellt (Clichés). Diese Kopieen werden bei dem Druck benutzt und können jederzeit und mit leichter Mühe, sobald sie schadhaft geworden sind, aufs neue beschafft werden.

Vor Erfindung der Druckerpresse legte man auf die geschwärzte Holzschnittplatte das befeuchtete Papier auf und rieb nun mit einem Ballen oder einem Reiber so lange auf der Rückseite des Papiers, bis die Platte sich genau abgedruckt

Fig. 78.



Der heil. Christoph von 1423.
(Nach Bucher.)

hatte. Es sind dies die sogenannten Reiberdrucke (épreuve à la brosse ou au frottoir).

Einige ältere Abdrücke scheinen sicheren Kennzeichen nach nicht von Holz-, sondern von ganz ähnlich bearbeiteten Metallplatten abgedruckt zu sein.

Einer der ältesten bekannten Hochschnitte, auf Pergament gedruckt, befand sich ehedem in der berühmten Sammlung von T. O. Weigel in Leipzig und ist in dem von Weigel und Zestermann herausgegebenen Prachtwerke „die Anfänge der Buchdruckerkunst (Lpz. 1866)“ abgebildet worden. Es stellte Christus am Kreuze dar, mit Maria und Johannes, und es wurde seine Herstellung in das Ende des zwölften, den Anfang des dreizehnten Jahrhundert versetzt; indessen hat man nicht das Alter, wohl aber die Herstellung des Blattes durch Holz oder Metallschnitt angefochten. Aus dem vierzehnten Jahrhundert giebt es schon eine größere Zahl von Holzschnitten; der erste datierte ist der heil. Christoph von 1423, der, in dem Karthäuserkloster Buxheim bei Memmingen aufgefunden, in den Besitz des Lord Spencer zu Althorp übergegangen ist (verkleinerte Abbildung Fig. 78). Die Brüsseler Bibliothek besitzt eine Madonna mit dem Kinde, datiert 1418; doch wird dieses Datum bestritten. Im fünfzehnten Jahrhundert wird der Holzschnitt in den Niederlanden und in Deutschland weiter ausgebildet. Es entstehen die Bilderfolgen des Speculum humanae salvationis, der Biblia pauperum, der Ars moriendi (Fig. 79). Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Holzschnitt schon zu einer bedeutenden Leistungsfähigkeit gelangt; die Weltchronik des Hartmann Schedel, die, mit den Schnitten nach Michael Wohlgemuth und Wilhelm Pleydenwurff illustriert, 1493 zu Nürnberg bei Anton Koburger erschien, bietet ein gutes Beispiel. Eine vorzügliche Serie von Abbildungen älterer Holzschnitte hat August Essenwein unter dem Titel „die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum (Nürnberg 1874)“ veröffentlicht.

Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (1499) erschien

Fig. 79.



Aus der Ars moriendi.
(Nach Otte.)

dann in Venedig die Hypnerotomachia Poliphili, die mit zahlreichen sehr schön gezeichneten und vorzüglich ausgeführten Holzschnitten illustriert ist. Eine schöne Probe italienischen Holzschnittes bietet die Illustration der Venezianischen Herodotausausgabe vom Jahre **1494** (s. Titelblatt). Zur höchsten Blüte gelangte diese Kunst in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts, als Dürer, Holbein, Kranach ihre Zeichnungen durch den Holzschnitt vervielfältigen ließen, als Meister wie Hans Burgkmair, Hans Schäuffelein u. a. für die Illustrationen Bücher beschäftigt waren. In den Niederlanden hat die Holzschneidekunst noch im siebzehnten Jahrhundert, als sie in Deutschland schon im Verfall begriffen war, einige vorzügliche Meister aufzuweisen, wie Christoph Jegher (1578—1660 oder 1590 bis 1670) und Jan Livens (1607—63? — s. Fig. 80). Im siebzehnten Jahrhundert beginnt, wie gesagt, die Holzschneidekunst von dem Kupferstich mehr und mehr verdrängt zu werden. Sie hatte in den gedruckten Büchern die Miniaturen ersetzt, wurde nun aber ihrerseits von dem zarteren und eleganteren Kupferstich beiseite geschoben, und kam bald ganz in Vergessenheit: kaum daß noch für Kalender, Volkslieder u. s. w. rohe, ungeschlachte Holzschnitte ausgeführt wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm diese Kunst, als in England Thomas Bewick (1753—1828) die Technik verbesserte und ihre Leistungsfähigkeit ganz bedeutend steigerte. In Berlin hat dann Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804) viel dazu beigetragen, den Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, und hat in Friedrich Wilhelm Gubitz (1786—1870), der auch im Farbenholzschnitt sich versuchte (Porträt der Gräfin Voß) einen hervorragenden Nachfolger sich erzogen.

Welch hohe Bedeutung die Holzschneidekunst für unsere moderne Zeit hat, wie ohne sie die zahllosen billigen illustrierten Bücher, die jahraus jahrein erscheinen, gar nicht möglich wären, wie vervollkommnet die Technik, das alles braucht an dieser Stelle wohl nicht hervorgehoben zu werden.

Die Erfindung des Farbenholzschnittes (Helldunkelschnitt, Chiaroscuro, Clairobscure, Camaïeu) wird gewöhnlich dem Ugo da Carpi, der 1516 in einer Eingabe an

Fig. 80.



Italienischer Nobile von Jan Livens.
(Nach Bucher.)

den Venetianischen Senat sich dieser Entdeckung rühmte, zugeschrieben; doch besitzen wir Blätter von Albrecht Dürer, von Lukas Kranach, Hans Baldung (Grien genannt), Johann Wechtelin (um 1519, dem Meister mit den gekreuzten Pilgerstäben) u. a., die vor den Arbeiten des Italieners entstanden sein dürften. Später wurde diese Kunstweise in den Niederlanden gepflegt: Hendrik Hondius (1573—1646?), Hendrik Goltzius (1558—1617) wären da zu nennen. Unter den Italienern sind besonders hervorragend Ugo da Carpi (gest. 1523), Andrea Andreani (1540—1623), Antonio Fantuzzi, Bartolomeo Coriolano (um 1630—46), der Graf Antonio Maria Zanetti (1680—1767).

Die Technik ist folgende. Zunächst wird auf eine Platte die Contourzeichnung aufgetragen und geschnitten. Diese Zeichnung wird nun auf eine Anzahl andere Platten übertragen, und auf diesen Platten das herausgeschnitten, was beim Abdruck nicht farbig erscheinen soll. So druckt man z. B. mit der ersten Platte den Contour; derselbe kann durch Holzschnitt oder durch Kupferstich hergestellt sein. Die folgende Platte giebt etwa in lichtem Braun den Lokalton; die höchsten Lichter sind ausgeschnitten, bleiben also weiß. Die dritte Platte druckt den Schattenton. Es liegt auf der Hand, daß je mehr Platten verwendet werden, desto feiner die Farbenabstufungen sich herstellen lassen, und daß man statt verschiedener Nuancen einer und derselben Farbe auch bunte Farbentöne verwenden kann.

B. **Schrotmanier** (manière criblée).

In eine Metallplatte ist die Zeichnung mit kleinen Punkten eingeschlagen; durch tiefgeschnittene Linien wird sie vervollständigt. Beim Abdruck erscheinen diese Linien und Punkte weiß auf schwarzem Grunde. Henri Delaborde (La Gravure. — Paris o. J.) will zwei Schrotblätter aus dem Jahre 1406 kennen; das erste sicher datierte Blatt ist jedoch erst beinahe fünfzig Jahre später 1454 entstanden, das Bild des heil. Bernhardin. Die

Fig. 81.



Schrotblatt: heil. Hieronymus.
(Nach Otte.)

Schrotblätter sind ziemlich selten und kommen nach dem fünfzehnten Jahrhundert kaum noch vor; als Probe teile ich hier mit die verkleinerte Kopie nach dem Bilde des heil. Hieronymus, das früher in der Weigel'schen Sammlung sich befand (Fig. 81).

C. Teigdrucke (Empreinte en pâte).

Dieselben entstehen dadurch, daß man die zum Abdruck vorbereitete Hochschnittplatte mit einer Teigmasse bestrich und so alle Vertiefungen derselben ausfüllte. Diese Masse besteht aus Leim oder einem ähnlichen Teige und wird gewöhnlich schwarz gefärbt. Auf die so präparierte Platte legte man ein Blatt Papier, das gelb, orange oder rot gefärbt war, und druckte dann die Platte ab. Man bestreute den so erhaltenen Abdruck zuweilen, ehe der Teig erhärtete, noch mit Metallpulver oder Wollstaub. Die Teigdrucke sind von größter Seltenheit, wahrscheinlich nur in Süddeutschland, zumal in Augsburg im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt worden. (Vgl. Bucher und Lippmann, Formschneidekunst. — Geschichte der technischen Künste, I. — Stuttg. 1875.)

Der Kupferstich (Chalcographie).

Der Kupferstich unterscheidet sich vom Holzschnitte, daß die Linien, die beim Abdrucke schwarz erscheinen sollen, nicht erhöht wie die Typen der Drucklettern auf der Platte stehen, sondern vertieft in dieselbe eingeschnitten sind. Die Druckfarbe wird vermittelst Ballen auf die Platte aufgetragen, in die vertieften Linien hineingerieben, sodann sorgfältig abgewischt und darauf das weiche ungeleimte Druckpapier feucht aufgelegt.

Um den Druck der Presse zu mildern, wurden auf die Rückseiten der Platte wie des Papiers Filztafeln gebreitet, dann die so geschützte Platte mit dem Druckpapier zwischen zwei passende Bretter gelegt, das Ganze durch die Walze der Druckerpresse hindurchgezogen. Trotz aller Vorsicht nützt sich aber doch mit der Zeit die gestochene Platte ab; die nur leicht eingegrabenen feinen Linien verschwinden mehr und mehr, und so treten die Schatten

in ungebührlicher Weise hervor. Die Linien werden endlich so flach, daß sie nur wenig Schwärze aufzunehmen vermögen: dadurch erscheint der Abdruck matt. Will man fernere Abzüge machen, so muß die Platte retouchiert werden, indem man die zu flachen Taillen wieder vertieft.

Ein geübtes Auge wird mit Leichtigkeit einen guten von einem schlechten Abdruck zu unterscheiden wissen: bestimmt doch allein die Güte des Abdruckes (épreuve) den Wert des Kupferstiches (estampe). Man hat auch äußere Merkmale, welche die Beurteilung erleichtern. Die älteren Kupferstiche sind wahrscheinlich von den Meistern selbst abgedruckt worden, später jedoch haben die Stecher oft für Kunsthändler gearbeitet und diese haben ihre Namen (die Adresse) dann auf die Platte setzen lassen, entweder lateinisch: excudit (Fig. 49), oder impensis, oder französisch: se trouve chez, oder deutsch: zu finden bei. Die Platten sind dann aus dem Besitze eines Verlegers in die anderer gekommen, und es gehört zu den für einen Kupferstichsammler erforderlichen Kenntnissen, zu wissen, in welchem Zustande die Platte sich befand, als sie die Adresse eines bestimmten Kunsthändlers erhielt. Die besten Abdrücke sind die vor der Adresse. So kamen die Originalplatten, die Marco Dente da Ravenna († 1527) und Marcantonio Raimondi (1475—1534) gestochen, in den Besitz des Kunsthändlers Antonio Salamanca (geb. 1510), der sie zum Teil retouchierte, d. h. die erloschenen Linien wieder auffratzte und vertiefte; später erwarb des Marco Dente Platten Giovanni Battista, des Marcanton Matteo Rossi (Mitte des 17. Jahrhunderts); endlich im 18. ließ C. Losi wieder neue Abdrücke machen. Die Platte der Himmelfahrt Mariä, welche Schelte à Bolswert (geb. 1586) nach P. P. Rubens stach, war zuerst im Besitze von M. van Enden, dann von G. Hendrix, später von C. Huberti, endlich von C. van Merlen. Es ergiebt sich also, daß notwendiger Weise die Adresse zugleich ein Merkmal der Güte und der Erhaltung der Platte und somit auch des Wertes des Abdruckes bietet.

Die allerersten Abdrücke eines Kupferstiches sind in der Regel rauh; dann kommen eine Anzahl vorzügliche Drucke. In den Stichen des siebzehnten, zumal aber des achtzehnten Jahrhunderts und der neueren Zeit werden diese ausgezeichneten Blätter dadurch kenntlich gemacht, daß die Unterschrift des Stiches noch gänzlich fehlt: sie sind vor der Schrift, avant la lettre. Auch in dieser Hinsicht hat man in den letzten Jahrzehnten noch Unterscheidungen gemacht: auf die schönsten der Avant la lettre haben die Stecher ihren Namen mit Bleistift vermerkt (Künstlerabdrücke, Épreuves d'Artiste). Hin und wieder radiert oder sticht der Künstler auf den Rand der Platte auch Improvisationen, die später abgeschliffen werden. Solche Abdrücke heißen Épreuves de Remarque. Besonders schön wirken die Abdrücke auf chinesisches Papier, ein ganz dünnes leicht getöntes Papier, das etwas größer als die Kupferplatte, auf das weiße Kupferdruckpapier aufgeleimt ist.

Dann wird auf die Platte die Unterschrift mit der kalten Nadel vorgerissen (mit gerissener Schrift), darauf der Titel mit dem Grabstichel in Contouren gestochen, aber nicht ausgefüllt (mit offener Schrift), endlich ist die Unterschrift beendet: später wird etwa noch eine Dedication oder die Adresse des Kunsthändlers hinzugefügt. Alle diese verschiedenen Zustände (états) der Platte bestimmen den Preis eines Kupferstiches. Von hervorragenden Blättern suchen die Sammler Probedrücke, die der Stecher für sich vor Vollendung der Platte, die Wirkung zu beurteilen, machen ließ, mit bedeutenden Summen zu erwerben. Manchmal hat der Kupferstecher später die Platte selbst verändert, etwas hinzugesetzt oder fortgenommen, und auch diese Variationen werden hoch bezahlt. Fehler in der Unterschrift geben den Liebhabern selbst Gelegenheit, Raritäten zu erwerben; so hat Raffael Morghen auf dem zweiten Abdrucke seiner Madonna nach Andrea del Sarto die Unterschrift: „La Madonna col Rambino"; erst auf der dritten Abdrucksfolge ist Bambino korrigiert. Bekannt ist, daß derselbe große Kupferstecher auf seinem Blatte,

das Abendmahl nach Lionardo da Vinci, in der Unterschrift: „Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est“ zuerst das Komma zwischen vobis und quia ausgelassen hat, und die Abdrücke vor dem Komma haben deshalb einen bei weitem höheren Preis.

Dieser Preis wird jedoch nicht einzig und allein durch die Seltenheit oder die Schönheit des Abdruckes bestimmt, sondern hängt wesentlich auch von der guten Erhaltung des Blattes ab. Tadellose Exemplare eines hervorragenden Kupferstiches erreichen deshalb in den Versteigerungen oft einen ganz enormen, übrigens stets noch steigenden Preis, während geringere, beschädigte Abzüge desselben Kunstblattes für verhältnismäßig geringes Geld zu haben sind. So wurde die Heilung der Kranken von Rembrandt (das sogenannte Hundertguldenblatt) 1867 auf der Auktion Price mit 1180 Pfund Sterling, 1868 auf der Auktion Palmer mit 1100 Pfund bezahlt. 1883 wurde das Porträt des Adrian van Toll (des Tolling), eine der seltensten Radierungen Rembrandts, auf einer Londoner Auktion bis 1510 Pfund getrieben; 1835 war sie bei der Versteigerung von Pole Carew in London nur mit 220 Pfund bezahlt worden. 1809 hatte es Pole Carew für 56 Pfund gekauft. Der Sammler also, der das Geld nicht scheut und nur ganz gute Stiche für sich erwirbt, wird das angelegte Kapital immer wieder beim Verkaufe lösen, während der Liebhaber, der mittelmäßige Ware kauft, bei einer Versteigerung seiner Sammlung aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutende Verluste erleiden wird.

Zur untadligen Erhaltung eines Kupferstiches gehört zunächst, daß derselbe gut gedruckt ist, d. h. daß das Druckpapier nicht etwa eine Falte gebildet hat, dann daß es nicht fleckig ist. Stockflecke kommen bei den Stichen aus den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts häufig vor und lassen sich entfernen durch Waschen, durch Bleichen; aber der Kenner wird sofort ein gewaschenes Exemplar erkennen und für dasselbe nicht den Preis, den er für ein unverletztes bietet, zahlen. Daß Tinten- und Ölflecke einen Stich entwerten, daß Risse, Abreibungen, so gut sie auch geflickt

oder über überzeichnet sind, doch selbst ein vorzügliches Blatt eigentlich wertlos machen, das liegt ja auf der Hand.

Eine andere wichtige Frage ist: wie ist der Rand des Kupferstiches erhalten? In der Regel hat man die Darstellung mit einer Linie abgegrenzt, die Stichlinie; die Kupferplatte selbst prägt sich nun bei dem Drucke in das weiche Papier ein: man kann genau beobachten, wie groß die Platte war, die der Stecher benutzt hat. Bis zu dieser eingedrückten Plattengrenze rechnet man den sogenannten Plattenrand. Was über diese Plattengrenze hinaus noch von Papier erhalten ist, wird Originalrand (voller Rand) genannt. Je mehr Rand erhalten ist, desto wertvoller ist der Kupferstich; das sollten alle die bedenken, die so gern bereit sind, wenn ein Kunstblatt nicht in ihre Portefeuilles hineinpaßt, es zu beschneiden. Ein Blatt, bis zum Plattenrande beschnitten, gilt weniger, als wenn der Originalrand erhalten ist, mehr als ein Stich, der bis zur Stichlinie beschnitten, und dieser ist wiederum mehr wert, als wenn etwas von dem Stiche selbst abgeschnitten (verschnitten) worden ist. Diese unter den Sammlern verbreitete Liebhaberei für breite Ränder beinflußt die Preise, die für einen Stich gezahlt werden, nicht unbedeutend.

Schwierig ist es für den Sammler, dem nicht eine reiche Erfahrung zu Gebote steht, oder der nicht die erforderlichen Handbücher zur Verfügung hat, zu unterscheiden, ob Originale, ob Kopicen ihm zum Verkauf angeboten werden. Die selteneren, kostbareren Stiche sind schon in älterer Zeit häufig kopiert worden, vor allem die von Dürer, Rembrandt, Marcanton.

Es erschien notwendig, kurz auf diese Umstände, die den Geldwert eines Kupferstiches bedingen, hinzuweisen, weil im Publikum noch die irrigsten Ansichten verbreitet sind. Abgesehen von den Leuten, die meinen, jeder in ihrem Besitz befindliche Kupferstich müsse ein bedeutendes Kapital wert sein, giebt es genug, die nicht fassen können, weshalb einer kleinen Verletzung wegen u. s. w. ihr Stich nun einen viel geringeren Preis erzielen solle, als ein anderer, bei dem jener Schaden nicht vor-

handen. Es kommt aber noch eins dazu, was die Besitzer von Stichen, von Kunstwerken anderer Art, von Antiquitäten zu der irrigen Ansicht bewegt, sie seien in der glücklichen Lage, Schätze zu besitzen. Hin und wieder berichten ja die Zeitungen, wie hohe Preise auf der oder jener Kupferstichauktion in Leipzig oder München, Paris oder London gezahlt worden sind, oder Kunstlagerkataloge bieten einzelne Stücke für große Summen an; nun meinen die Leute, die dies oder jenes Blatt besitzen, das so teuer bezahlt worden ist, sie müßten für dasselbe denselben oder nahezu den gleichen Preis erhalten. Das ist aber durchaus irrig: der Kunsthändler wird nie ein Kunstwerk so hoch bezahlen, wie er es zu verkaufen gedenkt, und die Preise auf den Auktionen sind auch nicht maßgebend, da der Zufall, daß mehrere Liebhaber auf ein Blatt reflektieren, auch die Steigerung veranlaßt haben kann; wegen eines einzigen Stiches oder wegen einer Mappe mit Stichen kann man ja nicht eine Auktion veranstalten, und auch die Versteigerung selbst ist ja teuer und schmälert nicht unbedeutend den anscheinlichen Gewinn.

Die wichtigsten Arten des Kupferstiches sind die Grabstichel-Arbeit (Gravure au burin), der Stich mit der kalten Nadel (Gr. à la pointe sèche), die punktierte Manier (Gr. au pointillé), die gepunzte Manier (Gr. au maillet), die Radierung (Gr. à l'eau forte), die Crayonmanier (Gr. dans le genre du crayon), die Schwarzkunst (Gr. en manière noire), die getuschte Manier (Gr. au lavis) und die Aquatintamanier (Gr. l'aquatinte).

D. Die Grabstichel- oder Linienmanier (Gravure au burin ou en taille douce).

Diese Art des Kupferstiches ist unstreitig die älteste aber auch die wichtigste, da sie am meisten den Charakter eines wahren Kunstwerkes an sich trägt. Über die Zeit und den Ort der Erfindung ist viel gestritten worden. Daß man im Altertum schon die Kunst kannte, Metallflächen mit Figurenzeichnungen, deren Contouren eingeschnitten waren, zu dekorieren, das ist ja bekannt;

es sei nur an die sogenannten etruskischen Spiegel erinnert, deren Gravierungen sich vortrefflich zum Abdrucken eignen würden.

Während des Mittelalters hat man Metallgeräte, Schüsseln, Patenen, Kelche u. dgl. gleichfalls mit Gravierungen ornamentiert und, wie schon früher (S. 191) hervorgehoben wurde, diese Gravierungen zuweilen mit Niello ausgefüllt. Es fragt sich nun, wann und wo man zuerst auf den Gedanken gekommen ist, diese gravierten Platten abzudrucken. Henri Delaborde hält auch jetzt noch an der alten Ansicht fest, daß dem Florentiner Goldschmiede Maso Finiguerra die Anregung oder mindestens die Vervollkommnung der Technik zuzuschreiben sei, der um 1452 (nicht 1460) seine Krönung der Maria, eine Gravierung, die für eine Kußtafel (Pax) des Battisterio zu Florenz bestimmt war, ehe er die Linien mit Niello ausfüllte, auf Papier abdruckte. Diese Niello-Abdrücke sind, wie schon bemerkt wurde, sehr selten; ein Beispiel derselben mögen die beigefügten Abbildungen (Fig. 82, 83) bieten. Gegen jene von Delaborde in neuester Zeit wieder vertretene Darstellung ist einzuwenden, daß deutsche Kupferstiche aus der Zeit vor 1452 vorhanden sind, eine Passion, sieben Blatt, datiert 1446 (zu Montpellier), vor allem der mit dem Monogramme P bezeichnete Stich, der die h. Jungfrau darstellt und mit der Jahreszahl 1451 bezeichnet ist, früher in der Sammlung von T. O. Weigel, bei deren Versteigerung von Eugen

Fig. 82.



Italien. Niello, 15. Jahrh.
(Nach Delaborde.)

Fig. 83.



Italien. Niello, 16. Jahrh.
(Nach Delaborde.)

Fig. 84.



Ältester datierter deutscher Kupferstich vom Meister P. 1451.
(Nach Otte.)

Felix zu Leipzig für 3950 Thaler erworben (verkleinerte Nachbildung Fig. 84). Jedenfalls ist die Technik des Kupferstiches in Deutschland zuerst gefördert worden. Vom rein technischen Standpunkte aus betrachtet, sind die Arbeiten des Meisters E. S. (1464 und 1466), des Martin Schongauer (—1488), hoch über die Stiche des Andrea Mantegna (1431—1506), des Antonio Pollajulo (1433—1498), des Giovanni Antonio da Brescia, des Girolamo Mocetto u. a. zu stellen. — Ursprünglich sind die Kupferstecher wohl aus dem Kreise der Goldschmiede hervorgegangen, bald aber sind es vorzüglich Maler, die ihre eigenen Entwürfe auf diese Weise vervielfältigen. Sie waren dadurch in den Stand gesetzt, ihre Phantasie frei walten zu lassen und Gegenstände zur Darstellung zu wählen, die gemalt schwerlich Abnahme gefunden, die aber für das wenige, was ein Kupferstich kostete, gern gekauft wurden. So erscheinen neben den Andachtbildern, neben den Darstellungen aus der h. Schrift und den Heiligenlegenden, Scenen aus dem bürgerlichen Leben, bald mit mehr, bald mit weniger Humor behandelt, Portraits berühmter Zeitgenossen, Merkwürdigkeiten (wie z. B. Dürer das Rhinoceros stach) u. dgl., kurz, es bot sich dem Künstler nun eine viel größere und freiere Auswahl von Stoffen, als er je vorher gehabt. Deshalb haben diese vom Stecher selbst entworfenen Bilder einen so hohen Wert, weil Maler und Kupferstecher noch in einer Person vereinigt sind. Die Werke der Peintres-Graveurs werden darum von den Sammlern ganz besonders geschätzt und hoch gehalten. In Deutschland erreichte die höchste Meisterschaft der Kunst Albrecht Dürer (1471—1528. — vgl. Fig. 5)), in dessen Art dann noch die Kleinmeister: Georg Pencz (1500—1550), Barthel und Hans Sebald Beham († 1540, resp. 1500—1550), Albrecht Altdorfer (1488 bis 1538), Heinrich Aldegrever (1502—1562), arbeiten. Nicht minder bedeutend ist in Italien Marcantonio Raimondi (1475—1534 — vergl. Fig. 6), der zuerst Dürers Arbeiten, zumal sein Leben der Maria kopierte, später nach Raffaels

Zeichnungen viel stach und es zu einer ganz hervorragenden Meisterschaft brachte. Viel weniger leisteten seine jüngeren Zeitgenossen Marco Dente da Ravenna († 1527), Agostino di Musi (Veneziano. — † um 1538), Giovanni Jacopo Caraglio (1500—1570), Giulio Bonasone (thätig zwischen 1531 und 1574), Giorgio Ghisi (1520—1562); aber allen ist eins gemeinsam: sie arbeiten gewöhnlich nicht nach eigenen Kompositionen, sondern streben die Werke der großen zeitgenössischen Maler wiederzugeben und zu deren Verbreitung beizutragen. Und diese Auffassung von dem Berufe des Kupferstechers wird gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts bald die allgemein herrschende.

In den Niederlanden sticht der große Lucas von Leyden, Dürers Zeitgenosse (1494—1533), später der Meister der kühnen effektvollen Grabsticheltechnik, Hendrik Goltzius (1558—1610), wohl noch nach eigenen Kompositionen, aber schon die Schüler des Goltzius: Jacob Matham (1571—1631), Jan Muller (1570—1625), Jan Saenredam (1565—1607), Jacob de Gheyn (1565—1616) stechen mit Vorliebe nach Gemälden anderer Künstler, dasselbe thut Hieronymus Cock, Cornelius Cort, (vgl. Fig. 7), Philipp Galle und seine Söhne Cornelius und Theodor, Johann, Raffael und Aegidius Sadeler (1550 bis 1610; 1555—1616; 1560—1629). So fand Rubens schon eine tüchtige, leistungsfähige Kupferstecherschule in den Niederlanden vor, und aus ihr zog er die Meister sich heran, denen er die Vervielfältigung seiner Werke anvertraute, und die wir gewöhnlich mit dem Namen der Rubensstecher bezeichnen: Schelte à Bolswert (geb. 1586), Pieter de Jode (geb. 1606), Paul Pontius (1603—1658), Lucas Vorstermann (geb. 1578), Peter Soutman (1580—1653). Sie suchen zuerst den malerischen Effekt ihrer Vorbilder wiederzugeben, während ihre Vorgänger sich mehr begnügt hatten, eine schattierte Zeichnung ihrer Vorlagen zu reprozieren.

Ein vorzüglicher Nachfolger der Rubensstecher ist dann

Cornelius Visscher (1618—1658), der besonders die Gemälde von Ostade und Brouwer in vollendeter Weise wiederzugeben verstand. Der Blüte der niederländischen Kupferstichkunst schließt sich an die der französischen. Der erste große Meister, der uns da begegnet, ist Robert Nanteuil (1626—1678), unübertroffen als Bildnisstecher; ihm steht ebenbürtig zur Seite Antoine Masson (1636—1700). François de Poilly (1623—1693), Jean Louis Roullet (1645—1699), vor allem aber Gérard Edelinck (1640—1707) und Gérard Audran (1640—1703), wären als die bedeutendsten Meister namhaft zu machen. In das achtzehnte Jahrhundert hinein reicht noch die Thätigkeit des Pierre Drevet (1664—1739) und seines Sohnes des Pierre Imbert Drevet (1697—1739). Eine bemerkenswerte Eleganz des Vortrages erreichte Johann Georg Wille (geb. im Großherzogtum Hessen 1715, gest. zu Paris 1808) und sein Zeitgenosse Georg Friedrich Schmidt (1712—1775). Ein Schüler von Wille ist Johann Gotthard von Müller (1747—1830), dessen großer Sohn Friedrich Müller (1782—1816) den berühmten Stich der Sixtinischen Madonna ausführte. Andere Schüler Willes waren Jean Guillaume Bervic (1756—1822), der Lehrer von Paolo Toschi (1788 bis —1854), dann Carlo Antonio Porporati (1740—1816) und Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), der wieder den hervorragenden Meister Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyer (1779—1851) ausbildete. Aus der Schule des Joseph Wagner (1706—1780), der in Venedig eine chalcographische Anstalt gegründet hatte, ging hervor Giovanni Volpato (1738—1808), der Giovanni Folo (1764—1836) und den Hauptmeister der neueren Kupferstechkunst Raffael Morghen (1758—1833) unterrichtete. Ihm gleich steht Giuseppe Longhi (1766—1831), der Lehrer des Pietro Anderloni (1784—1849), des Mauro Gandolfi (1774—1834) und des Giovita Garavaglia (1790—1835). Die genannten französischen und italienischen Meister repräsentieren schon die

Blütezeit der neueren, auf farbige Zusammenwirkung hinzielenden Epoche der Kupferstechkunst. In England schließen sich ihnen an die Landschaftsstecher, die durch den Franzosen François Vivarès (1709—1780) angeregt sind, John Browne (1719—1790) und der hochberühmte William Woollet (1725—1785. Unter den Figurenstechern ist besonders durch seine Virtuosität in der Darstellung des Fleisches berühmt Robert Strange (1721 bis 1792), ein Schüler des Franzosen Ph. le Bas (vgl. S. 85 Fig. 28). William Sharp (1746—1824) ist aus der Schule des Italieners Francesco Bartolozzi (1730—1813) hervorgegangen, der wiederum in der Anstalt von Wagner zu Venedig gebildet worden war; von Sharp empfing den Unterricht Thomas Holloway (1748 1827), dessen sieben Stiche nach den Tapeten-Kartons Raffaels zu den vorzüglichsten, technisch am meisten vollendeten Leistungen der Grabstichelarbeit gehören. In Deutschland arbeiten in diesem Jahrhundert außer den schon oben genannten Meistern Samuel Amsler (1791—1849), Moritz Steinla (Müller. — 1792—1857), ein Schüler von R. Morghen und Longhi, Georg Jacob Felsing (1802), gleichfalls ausgebildet von Longhi und Toschi, Friedrich Eduard Eichens (1804), der erst den Unterricht der Franzosen Forster und Richomme, dann den von Toschi genoß. Joseph Keller (1811—1873), der Stecher von Raffaels Disputà, Johann August Eduard Mandel (1810—1883), dessen Schüler Louis Jacoby (geb. 1828) u. v. a.

Eine absolut getreue Nachbildung des Originalgemäldes werden wir von den Kupferstechern nicht erwarten und verlangen dürfen; wir müssen immer mit einer Summe von bald kleineren bald größeren Versehen und Fehlern rechnen, die entweder beim Nachzeichnen des Gemäldes oder beim Stiche selbst vorkommen. Man braucht nur die verschiedenen gestochenen Reproduktionen eines und desselben Gemäldes zu betrachten und wird sich dann leicht überzeugen, daß jeder Kupferstecher nach seiner subjectiven Beanlagung das Original auffaßt und wiedergiebt. Gut ist es

noch immer, wenn der Künstler ein tüchtiger Zeichner ist und selbst das Gemälde, das er wiederzugeben hat, nachzuzeichnen vermag; der berühmte Robert Strange war leider ein bei weitem besserer Stecher als Zeichner, und so finden sich gerade auf seinen Bildern häufig schlimme Verstöße. Aber manche hervorragende Meister waren auch durch Umstände genötigt, nach fremden Zeichnungen zu arbeiten. So hat Raffael Morghen sein Abendmahl nach der grundfalschen Zeichnung von Matteini gestochen. Wenn wir dem Stiche auch nicht die verdiente Bewunderung versagen, kann er uns doch keine Vorstellung von Lionardos Komposition vermitteln. Friedrich Müller hat die Zeichnung nach der Sixtinischen Madonna nicht selbst machen dürfen, sondern hat sich mit der einer mehr als mittelmäßigen Malerin begnügen mußte: kein Wunder, wenn der sonst so ausgezeichnete Stich doch trotz aller späteren Mühe des Meisters nur unvollkommen Raffaels herrliche Schöpfung wiedergiebt.

Wenn es sich also um eine absolut treue Reproduktion des Originals handelt, so wird der Kupferstich dieser Anforderung in den seltensten Fällen genügen. Ich möchte ihn eher mit einer künstlerischen Übersetzung vergleichen, die wohl in den Hauptsachen exakt, in den Nebendingen mit einiger Freiheit sich bewegt. Treuer ist jedenfalls die Photographie, und was in heutiger Zeit schwer ins Gewicht fällt: sie ist bedeutend billiger. Ein guter moderner Stich, selbst wenn es kein Avant la lettre ist, kostet immer 75—100 Mark, und diese Summe auszugeben, ist heut das kunstliebende Publikum nicht mehr so geneigt, wie vor 30—50 Jahren. Deshalb sehen wir auch diese schöne Kunst in unseren Tagen immer mehr in den Hintergrund gedrängt; die älteren Meister sind meist tot und an ihre Stelle ist nur eine sehr geringe Zahl jüngerer Kräfte getreten.

Die Technik der Linien- oder Grabstichelmanier ist eine sehr mühsame und schwierige; das erklärt, weshalb sehr bald Maler es vorzogen, ihre Kompositionen zu radieren, den Kupferstich eigens geschulten Künstlern zu überlassen, und auch, warum die Abdrücke

größerer ausgeführter Arbeiten sehr teuer sein müssen, weil eben der Stecher oft Jahre hindurch an einer Arbeit beschäftigt ist.

Fig. 85.



Nach Haid, Louise, Königin von Preußen.
(Punktierte Manier.)

Auf die glatt geschliffene Kupferplatte wird die Zeichnung übertragen und mit der kalten Nadel (pointe sèche) leicht eingerissen oder durch Ätzung fixiert. Der Grabstichel (burin) ist

eine viereckige Stahlstange, vorn schräg abgeschnitten, an der anderen Seite in einem Griff, der wie ein halber Pilz gestaltet ist, befestigt. Der Zeigefinger liegt auf dem Stichel; der Daumen und die drei anderen Finger halten. Mit freier Hand schneidet nun der Künstler seine Taillen, Kreuzschraffierungen u. s. w. Die Kupfermasse, die durch den Stichel herausgehoben wird, rollt sich vor demselben auf; an den Rändern der Taille aber bleibt eine Rauhigkeit zurück, die man Grat oder Bart (barbe) nennt; diese wird durch den Schaber entfernt. Von dem niederländischen Kupferstecher Cornelius Vischer erzählt man, er habe die Platte immer mit seinem eigenen struppigen Barte gesäubert und der Bart habe stets einen Kupferglanz gehabt. Die Platte ruht auf einem Sandkissen und kann mit der linken Hand gedreht werden. Es gehört eine ganz erstaunliche Sicherheit und Übung der Hand zu dieser schwierigen Arbeit, da Versehen und Fehler sich nicht oder nur sehr schwer verbessern lassen; man muß die Stelle hervorhämmern und abschleifen oder die ganze Platte abschleifen. Trotzdem haben manche Künstler wahre Virtuosenstücke hervorgebracht, z. B. der französische Stecher Claude Mellan (1598—1683), der den Christuskopf auf dem Schweißtuche der Veronika stach und den ganzen Stich aus einer einzigen Spirallinie, die auf der Nasenspitze Christi beginnt, bildete. Andere, wie Gio. Marco Pitteri (1703—1786 — Fig. 86), haben es versucht der Kreuzschraffierungen sich zu enthalten, die Rundung der Gestalten durch Anschwellen der einfachen Linien zu bewirken.

E. Der Stich mit der trockenen oder kalten Nadel (Gravure à la pointe sèche.)

Mit einer in einen Griff gefaßten Stahlnadel kratzt man in das Kupfer die Zeichnung ein. Man hat die Nadel oft zur Vollendung der Grabstichelblätter wie der Radierungen verwendet, sie aber für sich sehr selten benutzt. Außer Rembrandt hat Andrea Meldolla (Schiavone, 1522—1582), in neuerer Zeit Claude Henri Watelet (1718—1786) und Thomas Worlidge (1700—1766) von ihr Gebrauch gemacht.

F. **Die punktierte Manier** (Gravure au pointillé).

Statt Linien wendet der Künstler zur Wiedergabe seines Vorbildes Punkte an, die mit der Spitze des Grabstichels oder

Fig. 86.



G. M. Vitteri; B. Jacobus Salomonius.

der Nadel durch den Ätzgrund gemacht werden. Besondere Virtuosität in dieser Technik erreichte Francesco Bartolozzi.

Bekannt sind die zahlreichen Taschenbuchkupfer, die Friedrich John (1769—1843) in dieser Manier stach. (Fig. 85.)

G. **Die gepunzte Manier** (Gravure au maillet).

Die Punkte sind mit einer Goldschmiedspunze in die Kupferplatte eingeschlagen. Zuerst wandte diese Manier an Giulio Campagnola (geb. 1481). In Deutschland soll die Punzarbeit zuerst betrieben haben der Goldschmied Hieronymus Bang zu Nürnberg (geb. 1553) und Franz Aspruck, dessen 1601 veröffentlichte Folge Christus und die Apostel fälschlich für Schwarzkunstblätter gehalten wurden. Der Hauptmeister ist der Amsterdamer Goldschmied Janus Lutma († 1685).

H. **Die Radierung** (Gravure à l'eau forte).

Diese Kunst, von Alters her von Waffenschmieden ꝛc. verwendet, ist zur Herstellung von Platten für den Abdruck erst im sechzehnten Jahrhundert verwendet worden. Der Erfinder dieser neuen Benutzung soll der Augsburger Stecher Daniel Hopfer († 1536) gewesen sein. Dürer hat seit 1515—1518 einige Blätter geätzt, darunter den sitzenden Schmerzensmann, Christus am Ölberge u. a. Mit Meisterschaft ist diese Stichart von den Künstlern ausgebildet worden; in Italien haben die Caracci, Guido Reni, Salvator Rosa, Giuseppe Ribera sich ausgezeichnet, in Deutschland Wenzel Hollar, Georg Friedrich Schmidt, Christian Wilhelm Dietrich, Daniel Chodowiecki, in Holland neben Rembrandt (s. Fig. 14), dem ersten Meister der Radierkunst, Adriaen van Ostade, Antoni Waterloo, Paul Potter (s. Fig. 45), Karel Dujardin (s. Fig. 46), Remigius Nooms (Zeeman — s. Fig. 50), in England William Hogarth (s. Fig. 41), in Frankreich Claude Gelée (le Lorrain), Jacques Callot, Jean Jacques de Boissieu. Die Radierkunst, viel leichter zu erlernen und zu handhaben als die Grabstichelarbeit, ist in neuerer Zeit von den Malern wieder besonders kultiviert worden. In Paris hat man eine Gesellschaft der Aquafortisten gegründet, in Düsseldorf, Weimar sind Radiervereine unter den Malern gestiftet worden.

Die Kupferplatte wird zunächst mit einem **Ätzgrunde** überzogen; man erhitzt die Platte und übergeht sie darauf mit Firniß, der aus Wachs, Mastix, Colophonium und Asphalt besteht. Dann, wenn der Firniß erhärtet, schwärzt man die Platte über der Kerzenflamme und überträgt nun die Zeichnung. Die Radiernadel ist eine in einen Holzgriffel gefaßte Stahlnadel; man zeichnet mit ihr wie mit einem Bleistift, nur bemüht man sich, sie sehr steil zu halten, damit sie auch überall das Kupfer bloßlegt. Es ist besser, die Nadel schneidet das Kupfer nicht an, denn an solchen Stellen wirkt das Ätzwasser energischer, und dadurch könnte Ungleichheit in die Arbeit kommen. Will man Korrekturen machen, so deckt man die Stelle aufs neue mit Firniß. Ist die Zeichnung vollendet, so macht man einen Rand von Wachs um die Platte und gießt nun das Ätzwasser auf dieselbe. Dies Ätzwasser (aqua fortis, eau forte), früher Scheidewasser, jetzt entsprechend verdünnte Salpetersäure, greift das Kupfer an allen den Stellen an, wo es durch die Radiernadel vom Firniß entblößt worden ist, und vertieft die Linien, je nachdem es längere oder kürzere Zeit wirkt. Sobald der lichteste Ton genug geätzt ist, wird das Scheidewasser abgegossen, die Platte gewaschen und dann die Partie, die nicht mehr der Wirkung des Ätzens ausgesetzt bleiben soll, mit Firniß gedeckt. So werden nach und nach in wiederholtem Ätzen und mit successivem Decken einzelner Partien die erforderlichen Abstufungen erzielt. Beim Drucke kann noch viel für den Effekt der Arbeit geschehen. Während die Grabstichelplatte ganz sauber abgewischt wird, kann hier der Drucker die Druckschwärze, je nach Belieben, an den Lichtstellen abputzen und in den Schattenpartieen stärker auftragen. Rembrandt, der seine Platten selbst druckte, hat auf diese Weise ganz wunderbare Wirkungen hervorzubringen verstanden.

I. **Die Crayonmanier** (Gravure dans le genre du crayon).

Die Abdrücke haben Ähnlichkeit mit Kreidezeichnungen. Die Manier wurde von Jean Charles François (1717—1769)

erfunden, von Gille Demarteau (1729—1776) vervollkommnet. Man arbeitet, mit einer Nadel oder einem Stahlstift, der mehrere Spitzen hat, oder auch mit einem kleinen mit Spitzen besetzten Rädchen (der Roulette), das sich in einer Handhabe dreht. Vorher wird die Platte mit Ätzgrund überzogen, die mit den genannten Instrumenten durch den Firniß eingedrückten Punkte werden dann geätzt und je nach Bedürfnis durch eine besonders geformte Punze (Mattoir) flacher geschlagen, so daß die verschummerte Wirkung der Kreidezeichnung entsteht. Besonders nach Angelika Kaufmann sind in England viele solche Stiche gefertigt worden, die, rot gedruckt, den Rötelzeichnungen gleichen. (Vgl. den Rand von Fig. 84.)

K. **Die Tuschmanier** (Gravure au lavis).

Die Abdrücke gleichen Zeichnungen, die mit schwarzer chinesischer Tusche oder mit Sepia koloriert sind. Zunächst wird die Zeichnung durch Radierung auf der Platte fixiert; darauf wäscht man den Firniß ab und reinigt die Platte. Sodann deckt man mit Venezianischem Firniß vermittelst eines Pinsels die Teile der Platte, die beim Abdruck weiß bleiben sollen, und taucht dieselbe nun in schwaches Ätzwasser. Hat dies genug gewirkt, so nimmt man die Platte heraus und wäscht sie ab, deckt wieder die Teile, die einer ferneren Ätzung nicht bedürfen, und taucht die Platte aufs neue in das Ätzwasser. So fährt man fort, bis alle gewünschten Nüancen erreicht sind.

L. **Die Aquatintamanier** (Gravure à l'aquatinta).

Diese Manier ist der so eben beschriebenen sehr ähnlich. Man bestäubt die wohl gereinigte Kupferplatte in einem verschlossenen Kasten mittelst eines Blasebalges mit fein pulverisiertem Harz oder Pech, erwärmt darauf die Platte, so daß die Harzteilchen anschmelzen, und operiert mit dieser so gekörnten Platte genau so wie bei der Tuschmanier. Man kann auch die Platte mit Firniß überziehen, durch Erwärmen denselben flüssig machen, dann mit Seesalz, mit feinem Sande oder mit gepulvertem gebrannten Knochen überstäuben, nach dem Erkalten

das Salz resp. den Sand aus dem Firniß herauswaschen. Der Abbé Jean Claude Richard de Saint-Non (1730—1792) soll folgendes Verfahren beobachtet haben, das Jean Baptiste le Prince (1733—1781) noch vervollkommnete. Die Platte wurde mit Firniß, wie bei der Vorbereitung zum Radieren überzogen, die Teile die geätzt werden sollten, wusch man mit einem Pinsel durch eine Mischung von Olivenöl, Rauchschwarz und Terpentin heraus, diese Teile wurden in der schon beschriebenen Weise gekörnt und dann weiter behandelt. Unter den deutschen Meistern zeichneten sich in dieser Kunstgattung besonders aus Wilhelm von Kobell (1766—1855), Jacob Wilhelm Mechau (1745—1808), Christian Haldenwang (1770—1831) und Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (1777—1819).

M. Die schwarze Kunst oder die geschabte Manier (Gravure en manière noire).

Diese Art des Kupferstiches wurde durch Ludwig von Siegen, einem hessischen Oberstlieutenant (1609—1680) erfunden. Das erste Blatt, das in dieser Manier gestochen wurde, ist das Portrait der Landgräfin von Hessen, Anna Amalia Elisabeth (1642). Von dem Erfinder lernte das Verfahren Prinz Rupert von der Pfalz (1619—1682), der Sohn des Winterkönigs (Fig. 87), der wieder dem Niederländer Wallerant Vaillant (1623—1677), einem Künstler, die Entdeckung mitteilte. Georg Philipp Rugendas (1660—1742) und seine Söhne, Johann Jacob Haid (1704—1767) und seine Söhne, Vincenz Georg Kininger (1767—1851), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. haben sich in Deutschland ausgezeichnet; in England ist diese Kunst mit besonderem Erfolge gepflegt worden; ich erinnere an James Mac Ardell (1710—1765), an Valentin Green (1739—1813), vor alle man Richard Earlom (1728—1822), von dem auch die vorzügliche Kopie der Handzeichnungen Claude Lorrains, des Liber veritatis, herrührt.

Die Platte wird zunächst rauh gemacht, indem man mit

einem stählernen Instrumente (le berceau), das die Form eines Halbcylinders hat, mit dicht an einander stehenden Zähnen versehen und an einem Griff befestigt ist, die Platte übergeht.

Fig. 87.



Prinz Rupert von der Pfalz; Schwarzkunstblatt.
(Nach Delaborde.)

Wenigstens zwanzig Touren sind mit dem Berceau auszuführen und jede Tour muß nach drei Richtungen die ganze Platte bearbeitet haben, will man einen gleichmäßig schönen, sammetartigen Ton erzielen. Wenn die Platte in diesem Zustande abgedruckt

würde, müßte der Druck einförmig schwarz erscheinen. Vermittelst des Schabeisens (brunissoir), werden nun zuerst die Lichter hervorgehoben und an diesen Stellen die Platte geglättet, an anderen Stellen wird die Rauheit der Platte mehr oder minder gemildert; da nun die Druckerschwärze um so fester an der Platte haftet, je rauher sie ist, und um so weniger, je mehr die Rauheit getilgt ist, so gelingt es, eine der getuschten Zeichnung ganz ähnliche Wirkung zu erzielen. Lichteffekte, weiche Partieen, wie nackte Körper oder Samtstoffe, lassen sich sehr gut wiedergeben; es fehlt aber an Bestimmtheit der Umrisse und an Energie der Wirkung.

N. Der ältere Farbendruck (Gravure en couleur).

Farbige Kupferstiche abzudrucken hat schon Herkules Zeghers (geb. 1625) versucht; nach ihm haben Pieter Lastman († 1648) und Peter Schenk (1645—1715) sich bemüht, ein brauchbares Verfahren zu entdecken. Sie trugen in die gestochene oder radierte Platte verschiedene Druckfarbe ein, kolorierten in die Platte. Erfolg hatte zuerst Jacob Christoph le Blond (geb. zu Frankfurt a. M. 1667, gest. zu Paris 1741), der geschabte Platten verwendete und drei, verschieden gefärbte über einander druckend, ganz gute Resultate erzielte. Diese Technik vervollkommnete Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1717—1786), der eine vierte, schwarz druckende Platte hinzufügte. Diese wurde zuerst abgezogen, dann die, auf der alle blauen Töne angegeben waren, darauf die Platte mit den gelben Partieen, die also mit dem Blau zum Grün verschmolz, endlich die rote Platte.

Die farbigen Stiche von Le Blond, von Gautier, Janinet, Descourtis, Charles Benazet sind heut enorm teuer und werden von den Sammlern sehr gesucht. Die farbige Lithographie hat jedoch den Farbenkupferstich verdrängt. Dies Verfahren, wenig modifiziert und nur auf die Holzschnitttechnik übertragen, wird von den Engländern noch heut angewendet; die reizenden billigen Toy-books, die Künstler wie Walter Crane, wie Caldecott illustrierten,

die Bilderbücher der Kate Greenaway so vorzüglich im Farbendruck auszuführen.

O. Der Stahlstich (Siderographie).

Der Stahlstich (Siderographie) ist von Charles Heath (1784—1848), zuerst 1820 angewendet, von Karl Frommel in Deutschland 1824 eingeführt worden und hat, zumal in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, vielen Beifall gefunden, wenn auch der künstlerische Wert seiner Erzeugnisse nie hoch angeschlagen wurde. Er lieferte bedeutend mehr Abzüge als der Kupferstich, und darin lag seine Brauchbarkeit zur Herstellung von Illustrationen. Die Stahlplatte wurde vor dem Stich erweicht und nach Vollendung desselben wieder gehärtet.

P. Der Steindruck (Lithographie).

Der Steindruck wurde von Aloys Senefelder (geb. zu Prag 1771, gest. zu München 1834) erfunden; 1799 ward durch ein Privilegium ihm das Patent erteilt. Auf Kalksteinplatten hatte man schon im sechzehnten Jahrhundert Hochätzungen ausgeführt, dieselben aber zum Abdruck zu benutzen, daran hatte niemand gedacht. Künstlerisch verwertet wurde Senefelders Erfindung zuerst durch Johann Nepomuk Strixner (geb. 1782, gest 1818), der 1808 die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians vervielfältigte, seit 1820 die Abbildungen der Gemälde aus der Boissereeschen Gallerie herausgab. 1817 veröffentlichte Ferdinand Piloty (1785—1844) die lithographierten Tafeln nach den Gemälden der Münchener Pinakothek; Franz Hanfstängl gab seit 1835 die Dresdener Gemäldegallerie heraus. Die leicht zu handhabende Technik gestattete auch Künstlern, sich der Lithographie zur Vervielfältigung ihrer Zeichnungen zu bedienen. In Frankreich haben die beiden Vernet, Charles und sein Sohn Horace, Gericault, Charlet, Delacroix, Bonington, Decamps, Raffet, Gavarni die Lithographie betrieben, in Deutschland vor allem Adolf Menzel sie mit Meisterschaft gehandhabt. Trotz dieser tüchtigen Meister ist der

Steindruck immer als dem Kupferstich nicht völlig ebenbürtig angesehen und besonders von Leuten, die wenig oder gar nichts von der Kunst verstanden, geringschätzig beurteilt worden. Ich glaube, daß die Zeit nicht mehr fern ist, wo man die Erzeugnisse der künstlerischen Lithographie ebenso eifrig sammeln wird, wie die des Holzschnittes oder des Kupferstiches.

Das Verfahren der Lithographie beruht darauf, daß Zeichnungen, auf Kalksteinplatten — man wählt am liebsten die von Solenhofen — mit einer fetthaltigen Tusche oder Kreide ausgeführt, sobald der Stein durch Übergießen mit Gummiwasser und einer verdünnten Säure leicht geätzt ist, allein die Druckerschwärze annehmen. Man kann also mit der Feder auf Stein zeichnen und den Effekt der Radierung erzielen; man kann die Kreidezeichnung nachahmen, oder, indem man den Stein gleichmäßig mit lithographischer Farbe schwärzt, durch Herausradieren eine gute Wirkung erreichen; es ist auch möglich, auf präpariertes Papier die Zeichnung zu entwerfen und sie dann auf den Stein zu übertragen (Autographie).

Einen wichtigen Fortschritt hat man durch Ausbildung des Farbendruckes (der Chromolithographie) gewonnen. Derselbe wird mit verschiedenen über einander gedruckten Platten hergestellt. Auf die erste wird der Contour des Bildes gezeichnet, und der Abdruck dieser Platte wird auf die anderen erforderlichen durch Umdruck übertragen. Auf die Platte, die mit blauer Farbe gedruckt werden soll, zeichnet nun der Lithograph nur die Partieen mit schwarzer Fettkreide aus, die blau resp. grün ꝛc. erscheinen sollen. Je nach der Menge der Platten kann eine feinere oder minder zarte Abstufung der Farben erzielt werden. Für die Wiedergabe von Aquarellen eignet sich der Farbendruck vorzüglich; die Reproduktion der Hildebrandtschen Aquarellen durch Steinbock ist ja anerkanntermaßen meisterhaft. Das Korn des Aquarellpapiers kann durch nachträgliche Pressung sehr gut imitiert werden. Ebenso lassen sich Frescobilder vortrefflich wiedergeben; die Publikationen der Arundel-Society, deren Platten

in Berlin bei Storch und Kramer ausgeführt wurden, geben den besten Beweis dafür. Schwieriger ist es, Ölgemälde gut zu kopieren, da der Glanz und die Leuchtkraft der Ölfarbe sehr schwer zu erreichen ist. Öldrücke giebt es nicht; alle die Druckfarben sind dieselben, ob sie zur Nachbildung einer Aquarelle, einer Freske, eines Ölbildes benutzt werden. Man hat aber, um den Wünschen des Publikums zu genügen, Papierabdrücke auf Leinwand und Blendrahmen gespannt, so daß die Textur der groben Leinwand wenn möglich noch sichtbar wurde; man hat durch Pressen die pastösen Stellen der Originalgemälde mit großem Geschick nachgeahmt, endlich das Bild tüchtig gefirnißt, und so sieht es dann im Rahmen ungefähr wie ein Ölgemälde aus.

Daß eine große Zahl dieser Buntdrucke recht schlecht ausgeführt sind, läßt sich ja nicht leugnen, indessen giebt es auch ganz vorzügliche Leistungen, und deshalb dürfte es durchaus ungerechtfertigt sein, wollte man, was ja oft genug geschieht, dem Buntdrucke jede künstlerische Berechtigung und Bedeutung absprechen.

Man übertrug das Verfahren, welches sich bei der Herstellung farbiger Kupferstiche bewährt hatte (vgl. 224), auf die Litographietechnik. Schon 1823 druckt **Franz Weishaupt** in München die bunten Tafeln für das große von Spix und Martius herausgegebene Reisewerk; von 1820 an erscheinen zu Berlin die Aufnahmen, die Johann Karl Wilhelm Zahn in Pompeji, Herculaneum, Stabiae gemacht hatte, in Buntdrucken von **Winkelmann und Söhne**. 1838 erhielt **Gottfried Engelmann** von Mühlhausen (1788—1839) einen Preis von 2000 Frcs. für Einführung dieses Kunstzweiges in Frankreich. Seit dieser Zeit ist der Buntdruck ganz außerordentlich vervollkommnet worden.

Es würde jetzt vielleicht am Orte sein über die Photographie, die Photolithographie, die Héliogravure, den Lichtdruck u. s. w. noch einige Notizen beizubringen, weil diese mechanischen Reproduktionsmethoden gerade für das Studium der Kunstgeschichte

von eminenter Wichtigkeit sind, allein ich darf den mir gesteckten Raum nicht überschreiten und muß deshalb alle die, welche sich für diese Fragen interessieren, auf das schon am Anfang dieses Abschnittes citierte vortreffliche Werk von Alfred de Lostalot verweisen.

V. Kunstgeschichte.

Wie schon (I. 28) früher dargelegt wurde, ist die Kunstgeschichte ehedem meist von Kunstfreunden gepflegt und gefördert worden. Maler schienen besonders berufen, über die Leistungen ihrer Fachgenossen ein sachverständiges Urteil zu haben, und die von ihnen auch über ältere Kunstwerke ausgesprochenen Ansichten fanden willigen Glauben in dem kleinen Kreise, in dem für die Geschichte der Kunst Interesse vorhanden war; Rechtsgelehrte haben vielfach der Erforschung der Kunstgeschichte ihre Mußezeit gewidmet, und es sollte nie vergessen werden, was wir den Arbeiten eines Stieglitz, eines Puttrich, was wir den feinen, verständnisvollen Untersuchungen Karl Schnaases zumal verdanken. Je mehr das Wissen von dem Kunstleben der Vergangenheit jedoch zunahm, je klarer die Aufgaben sichtbar wurden, welche der Kunstgeschichte zu lösen vorbehalten waren, je größer und ausgedehnter sich nun das Arbeitsfeld zeigte, desto weniger konnten die Bemühungen der Männer, die doch zunächst ihren Berufsgeschäften lebten, und nur nebenbei einige Zeit für kunstgeschichtliche Untersuchungen zu verwenden vermochten, ausreichend erscheinen; es war erforderlich, daß diesem Gebiet der Wissenschaft Kräfte ausschließlich gewidmet wurden. Und so ist denn die Pflege und Fortentwickelung der kunstgeschichtlichen Forschung heute wohl zumeist den Leuten anvertraut, die ihr von Jugend auf einzig und allein ihre Studien zugewendet haben.

Wer sich dazu entschließt, heute gerade diesem Berufe sich zu widmen, sollte sich zunächst eine recht prosaische Frage vorlegen, ob auch seine Mittel ausreichen, mit Erfolg eben diese Wissenschaft zu pflegen, ob er besonders imstande ist, längere Zeit Reisen

zu widmen, denn von einem Kunstforscher verlangt man ja heute mit Recht, daß er seine Kenntnisse der Denkmäler nicht allein Beschreibungen und Abbildungen verdankt, sondern daß er wenigstens die Monumente, die er zum Gegenstande eingehender Untersuchung machen will, selbst gesehen hat. Und daß der materielle Lohn aller dieser Arbeiten nicht so schnell und so sicher, wie bei anderen wissenschaftlichen Bestrebungen zu ernten ist, kann ja einem Einsichtigen auch nicht verborgen bleiben.

Mit dem Studium alles dessen, was auf diesem Gebiete schon geleistet worden ist, wird jeder Kunsthistoriker zu beginnen haben; ehe er selbst Hand anlegt, seine Wissenschaft nach Kräften zu fördern, wird er über dieselbe im Ganzen sich doch hinreichend orientiert haben müssen. Mit diesen Vorarbeiten wird er das Studium der Sprachen zu verbinden haben. Selbstverständlich erscheint es, daß er des Lateinischen mächtig ist, nicht allein des klassischen Lateins, das würde ihm beim Lesen mittelalterlicher Geschichtsquellen und Urkunden wenig genug nützen, sondern der Sprache, wie sie während des Mittelalters geschrieben und gesprochen wurde. Will er byzantinische Denkmäler studieren, so wird er des Griechischen nicht entbehren können. Von den modernen Sprachen muß er sich mindestens die französische, englische, italienische aneignen, da in diesen Ländern ja die Kunstgeschichte eifrig gepflegt, uud der größere Teil der veröffentlichten Schriften nicht in unsere Muttersprache übertragen wird. Wer mit holländischer oder spanischer Kunst sich beschäftigen will, wird auch diese Sprachen erlernen müssen. Und wer die Kunst des Mittelalters gründlich und aus den Quellen kennen zu lernen beabsichtigt, kann dies gar nicht erzielen, ohne die in jener Zeit üblichen Sprachformen zu verstehen. Die Kunstgeschichte eines Volkes zu schreiben, dessen Sprache man nicht kennt, ist ein Unding, denn es genügt ja nicht, die Kunstdenkmale aufzusuchen, zu klassifizieren, zu beschreiben: wer ein Verständnis für die Zeit, in der ein Kunstwerk entstanden ist, gewinnen will, muß die Zeit selbst, das Volk kennen gelernt haben, und das dürfte

ihm schwerlich gelingen, wenn er nicht die Litteratur desselben zu Rate zu ziehen imstande ist. Förderlich für die Kunstgeschichte im allgemeinen wird ein Forscher daher immer nur auf einem verhältnismäßig kleinem Gebiete thätig sein, aber alle diese Einzelforschungen und Untersuchungen, so unbedeutend sie auch erscheinen mögen, sind notwendig; ohne sie würde es nicht möglich sein, eine faßliche und leidlich richtige Darstellung der Kunstgeschichte im Großen und Ganzen zu geben.

Übersichtliche Zusammenfassungen dieser Einzelforschungen zu einem Gesamtbilde werden immer sehr wertvoll und wichtig sein, einmal, damit man den Stand unseres Wissens auf einem bestimmten Gebiete zu beurteilen vermag, dann aber auch, um dem sich für Kunstgeschichte interessierenden Publikum eine nicht von der Besprechung allerlei streitiger Detailfragen oft ungenießbar gestaltete Darstellung der wichtigsten Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen zu geben. Von der Güte, Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit der Vorarbeiten wird die Tüchtigkeit einer solchen Zusammenstellung immer abhängig bleiben; alle Einzelnheiten selbst noch zu prüfen, wird der Verfasser nur bei den Abschnitten imstande sein, die er selbst gründlichst durchgearbeitet hat: bei allen übrigen wird er sich auf die von ihm benutzten Vorarbeiten verlassen müssen. Je umfassender die Darstellung ist, um so mehr werden diese mißlichen, jedoch nicht zu vermeidenden Übelstände sich geltend machen; geht gar ein Schriftsteller an die Arbeit, eine Übersicht über die gesamte Kunstgeschichte zu geben, nicht allein die Leistungen der großen Kulturvölker des Altertums, der Ägypter, Assyrer, Babylonier, Perser, Griechen und Römer im Zusammenhange mit der Kunstthätigkeit der christlichen Nationen zu schildern, sondern auch die Kunstwerke der Inder, Chinesen, der Azteken, später die der mohammedanischen Völkerschaften vorzuführen, so wird er notgedrungen in die Lage kommen, neben gut begründeten Thatsachen auch so manches mitzuteilen, was einer zuverlässigen Untersuchung noch nicht unterzogen ist; seine Darstellung wird dadurch ungleich,

zum Teil auch geradezu unzuverlässig werden. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß große Gebiete selbst der neueren Kunstgeschichte noch recht wenig bekannt sind, daß wir z. B. über die Geschichte der byzantinischen Kunst und der Kunstentwickelungen, die an dieselbe sich anschließen, also kurz über die Kunstgeschichte der griechischen Kirche, noch sehr mangelhaft unterrichtet sind, daß die Geschichte der Baukunst, der Plastik, der Malerei, soweit speciell Deutschland und das siebzehnte, achtzehnte Jahrhundert in Betracht kommt, nur in den dürftigsten Umrissen bis jetzt uns bekannt geworden ist. Und solcher Lücken unserer Kenntnisse giebt es noch gar viele.

Wenn es schon aus diesem Grunde ein recht mühsames Unternehmen ist, eine umfassendere Kunstgeschichte zu schreiben, so wird dasselbe noch dadurch wesentlich erschwert, daß man zugleich den Kunstforscher, aber auch das gebildete Publikum bei solchen Werken im Auge hat, und doch ist dem einen nicht mit allgemeinen Reflexionen gedient, dem anderen nicht, daß die Denkmäler, die Künstler in allergrößter Vollständigkeit vorgeführt werden. Die Interessen beider sind grundverschieden: der Gelehrte verlangt eine genaue Mitteilung der gewonnenen Resultate, aber auch eine möglichst lückenlose Aufzählung der Monumente, der ermittelten Künstler, einen genauen Nachweis der benutzten Vorarbeiten; für den Kunstfreund ist diese Ausführlichkeit eher störend als angenehm; es kann keinen angenehmen Eindruck hervorrufen, hunderte von Monumenten des gleichen Stils, zahllose Namen von Künstlern ohne eingehende Schilderung nur aufgezählt zu finden. Diese Fülle wird eher beirren als belehren. Man sollte also die kunstgeschichtlichen Darstellungen, die für die gebildete Welt im allgemeinen, nicht für die Fachleute bestimmt sind, von diesem Ballast befreien, wenige, aber charakteristische Denkmäler gründlich besprechen und auch die Künstler, die angeführt werden, so weit charakterisieren daß der Leser sich, eine Vorstellung von ihrer Bedeutung zu machen vermag. Solche kunstgeschichtliche Darstellungen fehlen noch immer und die be-

rufenen Kunstforscher sollten es nicht verschmähen, dem unzweifelhaft vorhandenen Bedürfnisse entgegenzukommen; jedenfalls ist es doch besser, daß ein tüchtiger Kunstkenner eine solche Arbeit unternimmt, als daß er sie einem beliebigen Schriftsteller überläßt. Gerade das Wissenswerte auszuwählen und dasselbe allen Anforderungen der Wissenschaft entsprechend darzustellen, das werden nur immer die verstehen, welche auch eine für ihre Fachgenossen befriedigende, mit allem Rüstzeug der Wissenschaft ausgestattete Zusammenfassung der kunstgeschichtlichen Studien zu geben vermögen.

Lockender als eine solche immerhin doch nur summarische Schilderung der kunstgeschichtlichen Entwickelung längerer oder kürzerer Epochen ist es, sich mit einer einzigen interessanten Künstlerpersönlichkeit zu beschäftigen, deren Leben und Wirken zu verfolgen und zu schildern. Zunächst wird untersucht, was über die Lebensumstände und die Thätigkeit des Meisters überliefert ist; daß die Erzählungen und Berichte von Zeitgenossen oder von Schriftstellern, die durch Verhältnisse in der Lage waren, gut unterrichtet zu sein, den Vorzug erhalten, liegt ja auf der Hand. Mit diesen Nachrichten wird sich indessen ein gründlicher Forscher nicht begnügen: er wird jedenfalls die Urkunden und Archivalien zu Rate ziehen und versuchen, in ihnen neue bisher unbekannte oder unbeachtete Nachrichten über den Künstler zu ermitteln. Und diese Ausbeute ist, wie bereits in der Einleitung hervorgehoben wurde, von allergrößter Wichtigkeit, schon weil an ihrer Glaubwürdigkeit ja gar nicht gezweifelt werden kann. Die Kunstgeschichte der Griechen und Römer beruht zum großen Teil auf Angaben von Schriftstellern, welche der Blüte der griechischen Kunst schon sehr fern standen, deren Quellen heute nicht mehr zu kontrollieren sind: für die Geschichte der Kunst im Mittelalter, wie in der neueren Zeit bieten uns die Archive eine nicht hoch genug anzuschlagende Quelle für eine authentische Darstellung. Bis ins dreizehnte, vierzehnte Jahrhundert mag diese Quelle noch spärlich fließen; schon im fünfzehnten Jahrhundert

ist vieles, in der späteren Zeit sehr vieles, ja das meiste durch Urkunden oder, sagen wir lieber, durch schriftliche wie gedruckte Dokumente festzustellen. Wie Taufbücher über die Geburtsdaten der Künstler, über die Zahl ihrer Kinder, Traubücher über ihre Vermählung, Totenregister über ihren Tod sichere Auskunft geben, so erfahren wir aus den Gerichtsbüchern der verschiedensten Art, was sie besessen, ob sie mit der Justiz in Konflikt gekommen; Kontrakte über Bestellungen, Quittungen über empfangene Zahlungen sind in diese Bücher aufgenommen. Testamentbücher, Hochzeits- und Trauergedichte, deren namentlich im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland zahllose gedruckt wurden, geben oft erwünschte Einsicht in das Hauswesen eines Künstlers; Ausgaberegister von Städten und Kirchen verzeichnen die Namen und die Arbeiten der beschäftigten Künstler: kurz aus diesen Quellen ist außerordentlich viel zu lernen; es kommt nur darauf an, sie mit Ausdauer durchzuarbeiten. Schriftstücke des Mittelalters sind indessen nicht so leicht zu lesen; wer ohne die erforderlichen paläographischen Kenntnisse es versucht, wird leicht Gefahr laufen, Falsches und Unsinniges zu entziffern. Ebenso ist es notwendig, daß die Urkunden recht verstanden und recht gedeutet werden, und auch diese Fähigkeit ist nur durch Vorstudien und durch Übung zu erwerben. Welche Klarheit in die Geschichte der älteren italienischen Kunst gebracht worden ist durch die Arbeiten von Rumohr, von Gaye, von Gaetano Milanesi, durch die bahnbrechenden Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle, das ist ja als bekannt vorauszusetzen; aber für die deutsche, niederländische, französische Kunstgeschichte ist eine ebenso große Forderung aus diesen Studien erwachsen. Arnold Houbraken, der 1719, also fünfzig Jahre nach Rembrandt, starb, galt lange als der Hauptbiograph des Meisters, bis Vosmaer durch seine Forschungen die Lebensgeschichte des großen Malers ganz umgestaltete, nachwies, daß er nie Paul Rembrandt geheißen, sondern Rembrandt Harmensz van Rijn (den Namen Paul haben ihm die Leute beigelegt, die Rembrandt für einen Familiennamen

hielten, aber bekanntlich ist der Paul Rembrandt gar nicht auszurotten), Vosmaer zeigte, daß der Künstler nicht auf einer Mühle bei Leyden, sondern in Leyden selbst geboren sei, und reinigte sein Andenken von der schmählichen Nachrede des Geizes und der gemeinen Habsucht, indem er aus den Akten des Amsterdamer Konkursgerichtes (der desolaten Boedelcamer) den Beweis lieferte, wie große und kostbare Kunstsammlungen der Meister gehabt, und daß er durch ungünstige Konjunkturen genötigt gewesen, seinen Konkurs anzumelden und all sein Hab und Gut von seiten des Gerichts versteigert zu sehen. Solche Ergebnisse kann die Untersuchung der Archive zeitigen; ehe aber nicht die in ihnen noch begrabenen Schätze wirklich gehoben sind, wird auch die neuere Kunstgeschichte nicht zum befriedigenden Abschluß gelangen.

Mit der Darstellung der Lebensschicksale eines Künstlers wird nun aber die Schilderung seines Wirkens, seiner Thätigkeit Hand in Hand gehen. Welche Arbeiten jedoch sind ihm mit Gewißheit zuzuschreiben? Gerade die Werke berühmterer Künstler sind, seit die Sammellust gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erwachte, mehr oder minder geschickt kopiert worden; Leistungen minder hervorragender Meister hat man für Arbeiten gesuchter Maler ausgegeben, auch deren Monogramme oder deren volle Namensunterschrift nachträglich auf ihnen in betrügerischer Absicht gefälscht. Dem Kunstforscher liegt es nun ob, die echten Werke eines Künstlers festzustellen und die Kopieen wie die sonst demselben fälschlich zugeschriebenen Arbeiten auszuscheiden. Es handelt sich da immer zunächst darum, einige sicher und unzweifelhaft von dem Meister herrührende Gemälde (wenn es sich um einen Maler handelt) zu ermitteln. Viele berühmte Bilder haben ihre ganz unverdächtig überlieferte Geschichte; wir wissen, sie sind für den und den Besteller oder für die bestimmte Kirche gemalt worden, entweder noch heute im Besitze der Familie des Bestellers oder der bezeichneten Kirche, oder aus demselben zu gewisser Zeit in andere Sammlungen gelangt und so, wie sich verfolgen läßt,

endlich in die Gallerieen gekommen, in welchen sie sich heute befinden. Diese unzweifelhaft echten Gemälde wird der Kunsthistoriker zum Ausgangspunkte seiner Forschung machen; sie wird er aufs eingehendste studieren, um sich nicht allein die künstlerische Individualität des Meisters klar zu machen und einzuprägen, sondern auch die technische Verfahrungsweise des Künstlers zu erkennen. Die Untersuchungen von Iwan Lermolieff (Morelli), können als Musterleistungen einer wahrhaft wissenschaftlichen Methode angesehen werden. Je mehr sichere Werke eines Meisters vorliegen, desto fruchtbarer wird dies Studium sich erweisen. Aus diesen Vorstudien wird er nun die übrigen dem Künstler zugeschriebenen Werken ebenso eingehend und genau untersuchen und danach entscheiden, ob er sie für echt oder für untergeschoben erklären soll. Daß hierbei die subjektive Auffassung mitbestimmend einwirkt, läßt sich ja nicht leugnen, und wir sehen oft genug, daß Gemälde, die man seit Jahrzehnten und länger zuversichtlich einem berühmten Meister zugeschrieben hat, bei genauerer Untersuchung sich als Kopieen oder als dem Meister nur untergeschobene Arbeiten herausstellen oder wenigstens als solche von Kennern bezeichnet werden. Der Kunsthistoriker wird eine so genaue Kenntnis von den Gemälden in der Regel nicht besitzen, sondern sich begnügen, dieselbe nur für die Untersuchungen, die ihn gerade beschäftigen, sich zu erwerben: Kunstkenner im allgemeinen werden stets nur die Leute werden können, denen es möglich ist, eine große Zahl von Kunstwerken immer wieder zu sehen und zu prüfen, denen die Gelegenheit geboten ist, dieselben mit Muße genau und öfters zu untersuchen. Und diese Möglichkeit ist nicht für alle Kunstfreunde vorhanden; abgesehen davon, daß dem Kunsthistoriker nicht immer die Zeit vergönnt ist, solche vielseitige, andauernde Studien zu betreiben, hat er auch meist nicht die Gelegenheit dazu, wie dieselbe Galleriedirektoren oder großen Kunsthändlern geboten wird. Streitig werden aber die nach subjektivem Ermessen getroffenen Bestimmungen der Herkunft und Autorschaft von Kunstwerken immer bleiben; es kommt nur immer

darauf an, daß der, welcher über Echtheit oder Unechtheit entscheidet, des Vertrauens seiner Fachgenossen sich erfreut, und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß nach kurzer Frist ein anderer, der für bedeutender gilt, jene Urteile wieder verwirft und die seinen an deren Stelle setzt. Architektonische Kunstwerke werden zu solchen Streitigkeiten selten Anlaß bieten, öfters die Werke der Plastik, am häufigsten die der Malerei.

Die ungefähre Bestimmung der Entstehungszeit wird, wenn es sich um das Werk eines bekannten Meisters handelt, nicht große Schwierigkeiten haben, ebenso wie die Deutung eines Gemäldes, das seit dem sechzehnten Jahrhundert entstanden, gewöhnlich keine besondere Mühe verursacht. Die Werke des Mittelalters zu erklären, ist viel schwieriger; es genügt nicht, daß der Kunsthistoriker bibelfest wie ein Theolog ist, er muß auch in die Anschauungsweise der mittelalterlichen Geistlichkeit eingeweiht sein, muß die Parallelisierungen, welche jene Zeit so sehr liebte, kennen gelernt haben. Man stellt da drei Abschnitte der biblischen Geschichte gegenüber: die Zeit vor Moses (ante legem), die nach Moses (sub lege), die nach Christi Geburt (sub gracia); der Mord des Abel hat seine Parallele im Morde des Abner und im Judaskuß; Abraham und Melchisedek entsprechen der Königin von Saba, die den Salomon besucht, und der Anbetung der Könige. Diese und andere Beziehungen muß man kennen, will man ein mittelalterliches Bildwerk richtig erklären. Die den Heiligenlegenden entnommenen Darstellungen sind in der Regel leicht zu bestimmen; die Kennzeichen, Attribute, welche die am häufigsten vorkommenden Heiligengestalten charakterisieren, sind schon öfters verzeichnet worden. Aber es kommen leider oft genug Fälle vor, wo diese Hülfsmittel sich als unzulänglich beweisen. Ein gewissenhafter Arbeiter wird sich nun allerdings wohl nicht begnügen, durch das Attribut die Persönlichkeit des Heiligen oder der Heiligen zu bestimmen: er wird die Lebensgeschichte, die Legende derselben in den großen Actis Sanctorum der Bollandisten oder in dem handlicheren Werke des Surius aufschlagen und

so zu erfahren suchen, was konnte der Künstler von dem betreffenden Heiligen wissen, und was konnte er darzustellen, auszudrücken beabsichtigen. Sehr schwer ist es eine Deutung zu finden, wenn anscheinend nicht kirchliche Darstellungen sich in einer Kirche vorfinden; es handelt sich da meist um Scenen aus der Profangeschichte, aus der weltlichen Litteratur, die im kirchlichen Sinne umgedeutet worden sind; die Gesta Romanorum und andere Sammlungen moralisierender Geschichten werden da zunächst zu Rate zu ziehen sein.

Die Datierung eines unbekannten Gemäldes des Mittelalters ist viel leichter zu ermitteln. Jahreszahlen, die vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts mit arabischen Ziffern geschrieben sein sollen, wird jeder Erfahrene sofort mit Mißtrauen ansehen; gewöhnlich hat man eine 5 (7) für 2 angesehen, aus 1550 also 1220 gemacht, oder eine 5 durch ungeschickte Restauration in eine 3 verwandelt, so daß statt 1510 nun 1310 gelesen wird. Sehen wir jedoch ab von den Kunstwerken, auf denen der Künstler selbst die Jahreszahl ihrer Beendigung angebracht hat, so ist eine Bestimmung der Entstehungszeit nur nach äußeren Indicien möglich. Die Technik wird einigen Anhalt gewähren: ein Ölgemälde z. B. kann nicht vor dem fünfzehnten Jahrhundert entstanden sein. Damit ist aber wenig gewonnen. Besseren Anhalt gewähren die Kostüme, die der Künstler dargestellt hat. Ist es bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts noch üblich, Christus, Maria, die Apostel in altrömischer Tracht vorzuführen, so wird seit jener Zeit es gebräuchlich, Gott Vater und die Genannten mit den Insignien der Herrscherwürde, wie diese im dreizehnten Jahrhundert hergebracht waren, also mit Krone, Scepter und Reichsapfel Gott Vater und den Heiland, die Jungfrau Maria gekrönt, die übrigen Heiligen angethan mit Mantel und Unterkleid darzustellen. Wer jedoch nicht diesen Heiligenkreisen angehörte, wurde in der Kleidung, die seinem Stande zu der Zeit, als das Bildwerk entstand, angemessen war, geschildert. Besonders gilt dies von der äußeren Erscheinung der Volksmassen, die

bei den Darstellungen biblischer Vorgänge als Zuschauer zu fungieren haben. Eine gründliche Kenntnis der Kostümgeschichte giebt also die Mittel an die Hand, mit ziemlicher Sicherheit wenigstens annähernd die Entstehungszeit eines plastischen Kunstwerkes oder eines Gemäldes zu bestimmen.

Wenn alle diese Vorfragen erledigt worden sind, tritt an den Kunsthistoriker die Verpflichtung heran, nun das Werk so zu beschreiben, daß der Leser sich eine Vorstellung von demselben machen kann. Eine gute Beschreibung zu geben, ist sehr schwer; die beste Lösung dieser schwierigen Aufgabe haben immer noch meines Erachtens die Vertreter der klassischen Archäologie gefunden. Allein die beste Beschreibung wird gegen eine Abbildung nicht aufkommen; die schlechteste Abbildung wird immer noch eine klarere Vorstellung vermitteln. Deshalb ist es als ein so erfreulicher Fortschritt zu begrüßen, daß jetzt kunstgeschichtliche Darstellungen der Abbildungen gar nicht mehr entbehren können. Je besser dieselben sind, desto lehrreicher werden sie sich erweisen. Photographien, Nachbildungen derselben, sind meist den Aufnahmen der Künstler vorzuziehen oder wenigstens zur Kontrolle derselben von hoher Bedeutung. Während die photographischen Nachbildungen von Gemälden noch immer manches zu wünschen übrig lassen — die farbige Photographie wird wohl sobald nicht erfunden werden —, sind die Aufnahmen von Skulpturen und Bauwerken von höchstem Werte; die Photographie kann, selbst im kleinen Maßstabe, Details wiedergeben, die der geschickteste Zeichner nur in großen Darstellungen wahrheitsgetreu zu schildern imstande wäre. Jedoch Grundrisse, Durchschnitte u. s. w., vor allem Situationspläne, die für Aufnahmen von Schloßanlagen ja ganz unerläßlich sind, werden immer gezeichnet werden müssen. Und da ist es jedenfalls gut, wenn der Kunsthistoriker im Notfalle auch fremder Hülfe entbehren kann, wenn er versteht, selbst eine Aufnahme zu machen. Übung im Zeichnen wird ihn in den Stand setzen, die Kunstwerke, die er zu studieren hat, eingehend bis ins Detail

kennen zu lernen, und selbst flüchtige Skizzen haben für ihn oft einen größeren Wert als sorgfältige Notizen, die er über ein Kunstwerk sich gemacht.

Die Beurteilung des Denkmales wird dem eingehenden Studium desselben folgen. Der Kunstwert desselben kann bestimmt werden, indem man einmal die Bedeutung klarzulegen sich bemüht, die es unter den gleichzeitig geschaffenen Monumenten und im Verhältnis zu den Werken der früheren Zeit zu beanspruchen hat, mit einem Worte seine relative Wichtigkeit und Tüchtigkeit abzumessen versucht. Dann kann man ja auch über die Schönheit und den Wert des Kunstwerkes ein absolutes Urteil fällen, schildern, wie weit dasselbe unseren modernen Schönheitsideen entspricht. Die Kunsthistoriker begnügen sich in der Regel aber nur, den relativen Wert eines Monumentes nachzuweisen. Je mehr man sich indessen mit einem Künstler beschäftigt, in seine Eigenart eindringt, desto mehr wird man eine gewisse Verehrung, ja sogar eine Vorliebe für ihn gewinnen; da man ihn genau kennt, ist man auch geneigt, ihn höher zu stellen als andere Meister, denen man nicht so viel Zeit gewidmet hat. Nun sehen wir aber nicht selten diese Vorliebe dadurch Ausdruck finden, daß alle anderen Künstler, die etwa als besser oder gleich gut angesehen sind, zu Gunsten des Einen herabgesetzt werden; aus den Opfern des kritischen Gerichtes erbaut dann der Autor das Piedestal, auf das er seinen Meister erhebt.

Die Fähigkeit, ein kompetentes Urteil über Kunstwerke zu fällen, ist den Kunsthistorikern freilich schon oft genug abgesprochen worden: nur der ausübende Künstler kann nach der Ansicht vieler Maler, Bildhauer, Architekten über den Wert oder Unwert, über die Schönheit oder Unschönheit eines Werkes sachverständig urteilen. Von seiten der Kunsthistoriker hat man dies bestritten, den Wunsch ausgesprochen, es solle ihnen wenigstens die Befähigung zugestanden werden, über ein Kunstwerk, das in der Vergangenheit entstanden, zu entscheiden, die Kritik moderner Werke wolle man den Künstlern oder den Vertretern der Tagespresse

überlassen. Hier mag nur auf einen Punkt noch hingewiesen werden. Wer von den Künstlern ist nun vorzüglich berufen, ein kompetentes Urteil zu fällen? natürlich doch ein ganz hervorragender. Lehrt nun aber nicht die Erfahrung, daß gerade diese am allereinseitigsten zu urteilen pflegen? Je bedeutender ein Meister ist, desto mehr wird er überzeugt sein, daß die von ihm eingeschlagene Richtung die einzige ist, die zum Ziele führt, und daß alle die, welche dieser Richtung nicht folgen, auf falschem Wege sind. Solche Einseitigkeit ist mit einer künstlerischen Kapazität in der Regel verbunden. Und solch ein Mann sollte der unfehlbare Richter sein? Man stelle sich nur vor, daß Peter von Cornelius über die modernen Ausstellungen eine Kritik abgeben sollte; es würden sicher die Künstler ebenso unzufrieden sein, als die Museumsdirektoren, wenn er über die Ankäufe der Kunstinstitute allein zu entscheiden hätte.

Eine Künstlerbiographie zu entwerfen, die den heutigen Ansprüchen genügt, erfordert also, wie angedeutet wurde, eine Menge mühsamer und schwieriger Vorarbeiten; aber auch die rein schriftstellerische Arbeit ist recht schwer auszuführen. Das Leben des Künstlers soll erzählt werden, allein schon bei der Besprechung seiner Lehrzeit müssen die Einflüsse seines Meisters, seiner Genossen erwogen und dargestellt werden; das unterbricht den Fluß der Darstellung. Sobald der Künstler selbst thätig ist, sind seine Leistungen zu schildern, und immer soll doch der Lebensgang des Meisters nicht zu sehr in den Hintergrund treten. Die Besprechung der Kunstzustände, die er vorfindet, der Vorteile, die ihm durch Vorbilder oder Anregung erwachsen, alles das gut und verständlich darzustellen, das erfordert eine große Geschicklichkeit, ein feines Schönheitsgefühl, soll das Ganze selbst wie ein Kunstwerk wirken. Recht zu verstehen wird jedoch ein Künstler immer erst dann sein, wenn wir ihn im Zusammenhange mit dem Kulturleben seiner Zeit auffassen: gewiß; aber dann muß jeder Biographie eine umständliche kulturgeschichtliche Einleitung vorausgeschickt werden, fast genau dieselbe, wenn es sich um

Raffaels und Michelangelos Biographie handelt, ähnlich, wenn nur Florentiner Zustände wie bei einer Schilderung Fra Bartolomeos z. B. betrachtet werden müssen. Sollte es nicht vorteilhaft sein, es entschlösse sich ein befähigter Gelehrter, ein für allemal eine solche kulturgeschichtliche Einleitung zu schreiben? Man könnte sich ja dieselbe ähnlich wie Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance denken, nur etwas ausführlicher, nicht wie das genannte Werk oft bloß geistvoll andeutend und dem Eingeweihten allein verständlich, sondern auch anregend für alle die, welche Belehrung suchen. Auf solche Einleitung könnte dann der Kunsthistoriker seine Leser verweisen und wäre damit der Mühe überhoben, immer wieder dieselben Dinge in wenig veränderter Form aufzutischen.

Es konnten hier nur einige Punkte berührt werden; ausführlicher diese Fragen zu besprechen, wurde durch die Beschränkung, welche die Ökonomie dieses Sammelwerkes erforderte, unmöglich gemacht. Es sollte sich indessen meines Erachtens doch lohnen, ein besseres, wissenschaftlicheres Werk etwa in der Art dieser leichten Plauderei abzufassen. Für die hier zunächst zu erreichenden Zwecke wird allenfalls auch dies Büchlein ausreichen. Es werden sich an dasselbe nun Darstellungen von einzelnen interessanten Perioden der Kunstgeschichte anschließen.

Ehe der Verfasser von seinem — hoffentlich wohlwollenden — Leser Abschied nimmt, muß er noch eine persönliche Angelegenheit zur Sprache bringen. Trotz aller Korrekturen sind gewiß noch Druckfehler stehen geblieben! Im ersten Bande S. 119 ist statt Lorenzo Bernini Ghiberti als Erbauer der Colonnaden des Petersplatzes genannt; in diesem Bande S. 24 Fig. 14 muß der Mann, den Rembrandt portraitierte, Wtenbogaerd (nicht Wtenbogerd) heißen, der Kupferstecher S. 96 Fig. 34 heißt Suyderhoef (nicht Suydershoef). — Ja, zu viel Vertrauen auf die Zuverlässigkeit von Louis Viardots History of Painters of all Schools (Lond. 1877) hat mich bewogen das S. 100

Fig. 38 mitgeteilte Bildchen Watteau zuzuschreiben, während es von Nicolas Lancret herrührt. S. 149 soll von Plüschteppichen, nicht von Tapeten gesprochen werden, und ähnliche Versehen werden wohl öfters vorgekommen sein. Da ein großer Teil der Korrekturen von Band I während einer Reise besorgt wurde, um das Erscheinen dieses Buches nicht zu verzögern, so konnten manche Angaben nicht noch einmal kontrolliert werden. Möchten der Lapsus Calami nicht zu viele sein. Für alle diese Versehen bitte ich um freundliche Nachsicht, und wünsche jedem, der sie mir gewährt, daß er im gleichen Falle von den Tücken der Druckfehler und ähnlichen Fatalitäten in Gnaden verschont bleibe.

Register.

Druck von Gebrüder Stiepel in Reichenberg.

